

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Факультет української філології, культури і мистецтва

Кафедра світової літератури

ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ

В РОМАНІ А. С. БАЄТТ «КНИГА ДЛЯ ДІТЕЙ»

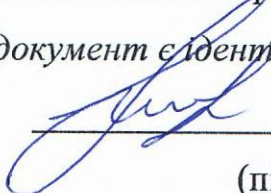
студента ЗЛМ-1-24-1.4д

Кобилинського Олександра Миколайовича

спеціальність 035 Філологія

«Цим підписом засвідчую, що подані на захист рукопис та електронний документ є ідентичні»,

Дата 15.12.2025 р.

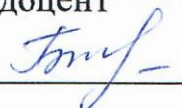

(підпис)

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри світової
літератури

доктор філологічних наук,

доцент



Бітківська Г.В.

Протокол засідання кафедри

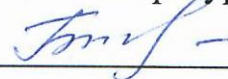
№ 12 від «14» листопада 2025 р.

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

доцент кафедри

світової літератури



Бітківська Галина Володимирівна

Захищено: 18.12.2025 р.

Оцінка: 100 А

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ	7
1.1. Стан дослідження поняття «вертикальний контекст» в сучасному літературознавстві	7
1.2. Рецепція творчості А.С. Баєтт в літературознавстві	16
Висновки до першого розділу	20
РОЗДІЛ II ВЕРТИКАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЕПОХИ	23
2.1. Fin de siècle: від утопії до свинцю	23
2.1.1. Золота доба (1895–1900): міфологізація простору	23
2.1.2. Срібна доба (1901–1909): криза ідеалів	27
2.1.3. Свинцева доба (1910–1919): крах епохи	29
2.2. Мова речей та естетики	33
2.3. Театральний код роману: стратегії сценічності та гри	36
2.3.1. Шекспірівський інтертекст як метатеатральна іронія	37
2.3.2. Сценічна поетика штучного та жахливого	44
Висновки до другого розділу	49
РОЗДІЛ III РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ У СВІТЛІ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ	51
3.1. Міт дитинства: деконструкція казкового нарративу	51
3.2. Трансформація моделей маскулінності в романі	65
Висновки до третього розділу	76
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	81
ДОДАТКИ	89

ВСТУП

Антонія Сюзен Баєтт (англ. Antonia Susan Byatt, 1936–2023) — англійська письменниця, поетеса, авторка есеїв та літературознавиця, відзначена Букерівською премією 1990 року за роман «Одержимість» (Possession) — називається газетою Times у 2008 році з-поміж найкращих британських письменників. Творчості А.С. Баєтт притаманний синтез інтелектуальної глибини, міфопоетичного мислення та комплексної інтертекстуальності. У її прозі перехрещуються культурні коди вікторіанської, модерної та постмодерної доби, що створює складну історико-культурну перспективу її письма. Різновекторна оптика поєднує увагу до проблем історичної пам'яті, пізнання й осмислення реальності через мистецтво, а також потужного символізму, у якому відображається пошук гармонії між інтелектом та чуттєвістю. Художні тексти Баєтт — поліфонічний простір культурних смислів, які віддзеркалюються між собою, утворюючи багатовимірну модель світу, де минуле й сучасне, міф і реальність, особисте й універсальне то борються, то зливаються воедино. Роман «Книга для дітей» є одним із найскладніших і найрепрезентативніших творів письменниці — поєднання історичного, міфологічного та екзистенційного вимірів людського досвіду.

Творчість А. С. Баєтт активно досліджується в літературознавстві в багатьох аспектах: загальний огляд її творчості та стилю (Richard Todd, Kathleen Coyne Kelly, Jane Campbell, Christien Franken), наратологія та критична оповідь (Alexa Alfer, Amy J. Edwards de Campos, Mark Currie), поетика постмодернізму та історіографічна метафікція (Linda Hutcheon, Susana Onega, Elisabeth Wesseling), неовікторіанські студії (Ann Heilmann, Mark Llewellyn, Louisa Hadley, Christian Gutleben), мала проза, наука та інтермедіальність (Celia Wallhead, Michael Levenson, Giuliana Giobbi).

В Україні науковці (Анненкова О., Бойніцька О., Дерикоз О., Запольських С., Косарева Г. та ін.) зосереджуються переважно на історико-культурному та міфокритичному аналізі творів «Одержимість» й «Ангели і комахи». Водночас бракує досліджень, що охоплювали б пізніші тексти Баєтт та окремі жанрові форми (збірки оповідань, есеїстику), що частково зумовлено браком перекладів більшості її творів

українською мовою. Роман «Книга для дітей» здебільшого розглядається в окремих студіях чи рецензіях (Агеєєва В., Копаньова М., Семків Р.,), що зумовлює потребу системного філологічного аналізу цього тексту, зокрема і крізь призму вертикального контексту — багатшарової системи культурних, історичних і міфопоетичних зв'язків, увага до яких притаманна художньому стилю письменниці, — що вплинуло на вибір теми **магістерської роботи**. Її **актуальність** зумовлена кількома чинниками.

По-перше, сучасне літературознавство дедалі активніше звертається до міждисциплінарних методологій, у межах яких художній твір розглядається не лише як естетичний феномен, а як форма збереження й трансляції культурного досвіду. Українські дослідники, зокрема Анненкова О., демонструють потенціал такого підходу, досліджуючи творчість А.С.Баєтт у світлі інтермедіальності [1]. Осмислення вертикального контексту дає змогу поєднати поетологічний, філософський та культурологічний підходи до інтерпретації прози.

По-друге, загальною тенденцією сучасної гуманітаристики до вивчення пам'яті та історичної свідомості як ключових категорій культури; разом з тим спостерігається більший інтерес до постколоніального дискурсу, квір-аналізу та питань ідентичності. Роман «Книга для дітей» пропонує унікальну модель художнього переосмислення цих тем — через поєднання історичного наративу, інтертексту і психологічної рефлексії.

По-третє, необхідністю розширення українського літературознавчого дискурсу про творчість А.С. Баєтт, що потребує подальших досліджень на основі сучасних підходів.

Новизна магістерської роботи полягає у спробі типологізувати й інтерпретувати вертикальний контекст як одну з визначальних поетологічних ознак роману «Книга для дітей», що дає змогу осмислити багатовимірність його культурного і художнього змісту. Дослідження цього аспекту надає змогу глибше зрозуміти поетику А.С. Баєтт, її метод переосмислення історії та роль в конструюванні культурної пам'яті. Попри наявність розвідок щодо форм

інтертекстуальності окремих творів, вертикальний контекст має потенціал відкрити ширшу культурологічну перспективу, уможливаючи інтерпретування не лише літературних, а й історико-філософських, етичних та міфологічних нашарувань у романі.

Мета магістерської роботи полягає у виявленні, класифікації та інтерпретації типів вертикального контексту в романі Антонії Баєтт «Книга для дітей».

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі завдання:

- з'ясувати стан вивчення поняття «вертикальний контекст» у сучасному літературознавстві та його співвідношення з категорією інтертекстуальності;
- простежити основні напрями наукової і літературно-критичної реценції творчості А.С.Баєтт;
- запропонувати типологію вертикального контексту, який оприявлюється в досліджуваному творі;
- виявити специфіку функцій вертикального контексту в романі «Книга для дітей»;
- проаналізувати художні засоби репрезентації вертикального контексту в досліджуваному творі.

Об'єктом магістерської роботи є роман Антонії Баєтт «Книга для дітей» як зразок неовікторіанської прози з виразною інтертекстуальною та культурологічною структурою. **Предметом дослідження** є типологія та поетика вертикального контексту в романі.

Методологія магістерської роботи має міждисциплінарний характер, тому для досягнення поставленої мети використано **такі методи**: загальнонаукові — аналіз, синтез, індукція та дедукція для узагальнення теоретичних положень і систематизації наукових джерел; а також спеціальні — структурно-семантичний метод, герменевтичний метод, інтертекстуальний і культурологічний аналіз, порівняльно-типологічний метод, контекстуальний і функціональний аналіз, а також елементів філологічного аналізу, наратологічний та дискурсивний аналіз, аспекти міфокритичного аналізу, неоісторичного (неовікторіанського) аналізу.

Теоретичне значення магістерської роботи полягає в подальшому розвитку поняття «вертикальний контекст» як структурно-семантичної категорії художнього тексту: визначаються типи вертикального контексту і з'ясовуються його функції, та визначаються поетологічні особливості в досліджуваному романі А.С. Баєтт, що сприяє розширенню наукових уявлень про інтертекстуальність та багаторівневу організацію художнього простору неовікторіанського роману. Результати дослідження можуть бути використані у студіях із поетики, інтертекстуальності, неовікторіанства та сучасної британської прози.

Практичне значення полягає в можливості застосування його висновків і матеріалів у навчальному процесі — під час викладання курсів з історії зарубіжної літератури, теорії літератури, інтертекстуальних студій, культурології та спецкурсів, присвячених британській прозі кінця XX — початку XXI століття. Основні положення можуть бути корисними також у підготовці методичних матеріалів, написанні курсових та магістерських робіт, а також у літературознавчих розвідках, присвячених сучасній британській прозі.

Апробацію основних положень та результатів дослідження здійснено на Всеукраїнській науковій конференції (з міжнародною участю) “Літературний процес: фемінний і маскулінний дискурси” (м. Київ, 16 травня 2025 р.); X Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Актуальні проблеми літературознавства і мовознавства» (м. Київ, 12 грудня 2025 р.)

Публікації. За змістом роботи підготовлено статтю «Рецепція творчості А.С. Баєтт в українському літературознавстві» в електронне наукове видання факультету української філології, культури і мистецтва «Молодий дослідник» [25].

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 99 праць, 65 з яких іноземною мовою.

Загальний обсяг магістерської роботи 91 сторінка, основного тексту — 80 сторінок, список використаних джерел 94 позиції, з них 62 — іноземною мовою.

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ

1.1. Стан дослідження поняття «вертикальний контекст» в сучасному літературознавстві

Сучасне літературознавство усе частіше виходить за межі лінгвістичного аналізу, зосереджується на смислових рівнях художнього тексту. Одним з ключових напрямів такого аналізу є дослідження вертикальних зв'язків, які пронизують усі рівні твору та сприяють цілісній перцепції мікротекстів [9, с. 51]. В українському літературознавстві поняття «вертикальний контекст» системно інтегрує і розвиває Ю. Васейко, розуміючи під цим терміном семантико-функціональну категорію тексту, що акумулює позатекстову (культурологічну, історичну, національно-марковану) інформацію, забезпечуючи імпліцитне розширення смислової структури художнього тексту [9, с. 53]. Дефініції вертикального контексту фігурували в українському науковому дискурсі ще раніше, зокрема в працях І. Ковалика. Він тлумачив це поняття як «історико-філософський контекст літературного твору і його частин» [22, с. 9], який показує, як письменник спонукає читача сприймати інформацію, закладену між рядками твору. На відміну від вертикального, горизонтальний контекст – це безпосереднє словесне «оточення певної мовної одиниці» [22, с. 9], тобто суміжні речення, абзаци в межах самого твору, що забезпечує тлумачення «значення слів або фраз, які входять до нього» [22, с. 9].

Горизонтальний контекст репрезентований у тексті експліцитно, тоді ж як вертикальний контекст, навпаки, має переважно імпліцитний характер і актуалізується лише за умови залучення читачем відповідних фонових знань. Ю. Васейко зауважує, що вертикальний контекст «нашаровується» на поверхневу, горизонтальну тканину тексту і створює багаторівневу структуру значень, яка не може бути прочитана без залучення фонових знань та культурних кодів. Звідси впливають і відмінності у функціонуванні цих рівнів: горизонтальний контекст забезпечує локальну когерентність твору, підтримує розуміння буквального змісту висловлювань і логіки сюжетного розвитку, тоді як вертикальний контекст виконує

смыслотворчу й культурно-інформативну функції, збагачуючи текст асоціативними, історико-культурними та інтертекстуальними нашаруваннями [8; 9; 24].

Різниця між поняттями горизонтального та вертикального контексту розмежовується в дослідженнях Ю. Васейко [8; 9]. Вважаємо доцільним розширити їх та підтвердити роздуми Ю. Васейко нарисами з теорії тексту та окремими положеннями У. Еко, Т.С. Еліота, Ю. Крістевої, Р. Барта, О. Гальчук, Ю.Ковбасенка:

1) На структурному рівні горизонтальний контекст становить лінійно організовану частину тексту: «сукупність усіх фактів <...> часу і місця дії, пейзажу, портрета, подій тощо» [23, с. 7], та забезпечує внутрішню когезію; вертикальний — шар імпліцитних смислів, що нашаровується на нього та організовує «підтекстовий та концептуальний вимір» [23, с. 7]. Вертикаль (суб'єкт-адресат) та горизонталь (текст-контекст) розмежовує Ю. Крістева [75, с. 145, 331, 333], і зазначає, що будь-який текст є «поглинанням і трансформацією іншого» [75, с. 146].

2) Горизонтальний контекст існує в межах самого тексту; вертикальний — (потенційно) необмежений і залучає в текст широкий культурний дискурс. Поміж ними немає бар'єрів, навпаки — вони перебувають у постійній смисловій дифузії і «жоден із видів <...> інформації неможливо змінити, щоб <...> не змінилися б два інших» [23, с. 9]. Будь-яка трансформація неминує реконструює поле інтерпретації. Цей «тісний взаємозв'язок» перетворює текст у «великий синтез» [23, с. 8].

3) Горизонтальний контекст доступний усім реципієнтам тексту та задовольняє запити «емпіричного / наївного читача» [53, с. 14]; вертикальний зорієнтований на «зразкового читача» (за У. Еко) [53, с. 17], що відчуває, «що вся література <...> існує одночасно і творить одночасний співвідносний ряд» [54, с. 49]. Такий читач володіє «рецептивною багатовекторністю» з «...обов'язковим філософізмом та інтелектуалізмом» [12, с. 18], що є необхідною умовою для декодування прихованого змісту.

4) За способом вираження горизонтальний контекст — експліцитний, (представлений у тексті); вертикальний — імпліцитний [9, с. 55; 26, с. 33] і

реалізується через непрямі засоби. Такими засобами можуть бути алюзії, екфразиси, символи, міфосценарії [10], бінарні опозиції [23] чи численні центри культури тощо.

Дослідження категорії вертикального контексту в художньому тексті потрібно розмежувати із суміжними явищами — інтертекстуальності та фонової інформації. Ці поняття часто перетинаються під час літературного аналізу, тому потребують теоретичного розмежування, з'ясування специфіки та взаємозв'язку.

Фонова інформація (фонове знання) — один із ключових компонентів вертикального контексту, що забезпечує смислове «дорозгортання» художнього твору у свідомості читача. Г. Лещенко окреслює цю різницю та зауважує, що фонові інформація належить до передтекстових знань, які не мають експліцитного вираження в структурі висловлювання, проте є необхідними для відтворення повного смислу тексту. Вона охоплює інформацію культурного, історичного, географічного й прагматичного характеру, якими має володіти реципієнт, щоби мати можливість інтерпретування змісту повідомлення [26, с. 33]. Фонова інформація функціонує як семантичний резерв тексту: її актуалізація дозволяє читачеві переходити від буквального прочитання до розпізнавання глибинних конотацій та підтекстових структур. Водночас вона забезпечує співвіднесення тексту з ширшим культурним та історичним простором, переводячи окремі мовні одиниці у площину культурних смислів [8; 9; 26].

Фонова інформація охоплює надзвичайно широке коло відомостей — від побутових фактів до міфології: універсальна (знання, спільні для всіх людей), регіональна (наприклад, європейський культурний код), національно-специфічна (властива лише одній нації чи культурі) тощо. Такий підхід дає змогу трактувати фонову інформацію як інтерпретативну умову, без якої рецептивний процес залишається неповним: «не маючи фонових знань і не розуміючи вертикального контексту <...> читач отримує набагато менше інформації з прочитаного, а художня цінність самого твору втрачається» [26, с. 33]. Експлікація фонових знань у художньому тексті становить важливий параметр функціонування вертикального контексту. Залежно від передбаченої автором компетентності адресата, вертикальні

сенси можуть частково переходити в горизонтальний рівень через спеціально вмонтовані пояснювальні елементи — опис реалії, ремарка, діалогічне уточнення чи інший спосіб вербалізації імпліцитного змісту. У таких випадках певні компоненти фонові інформації набувають експліцитного статусу та стають доступними ширшому колу читачів. Якщо ж автор орієнтується на аудиторію з високим рівнем культурної поінформованості й не вводить пояснювальних механізмів, вертикальний контекст зберігає свою імпліцитність і значно ускладнює інтерпретацію для читача, який не належить до відповідної культурної спільноти. Це підкреслює залежність вертикального контексту від адресатної стратегії автора та від обсягу фонових знань, необхідних для адекватного декодування смислів [8; 9; 26].

Термін «інтертекстуальність» (*lat. inter* — «між», *textus* — «тканина, текст») вводить Юлія Крістева наприкінці 1960-х років у праці «*Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*». Розвиваючи ідеї М. Бахтіна про діалогічність мовлення, Ю. Крістева формулює принцип, згідно з яким будь-який текст існує не як автономна одиниця, а як вузол перетину різних культурних дискурсів: «Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є поглинанням і трансформацією іншого тексту» [75, с. 146;]. Ю. Крістева стверджує, що інтертекстуальність замінює традиційне поняття інтерсуб'єктивності, оскільки «поетична мова завжди передбачає подвійне прочитання» [75, с. 146; тут і далі переклад наш, якщо не позначено спеціально. — О.К.].

Ідеї Ю. Крістевой отримують подальший розвиток у працях структурної та постструктуралістської критики 1970-х років. Центральною стала ідея Ролана Барта, який наполягає на тому, що текст не можна розглядати як індивідуальний витвір автора. У статті «*La mort de l'auteur*» Р. Барт проголошує «смерть автора» як інтерпретаційного центру [35, с. 64], а в статті «*Texte (théorie du)*», формулює тезу: «Кожен текст — це інтертекст; у ньому на різних рівнях і в більш-менш упізнаваних формах присутні інші тексти: тексти попередніх епох і тексти сучасної культури. Кожен текст є новим плетивом зі старих цитат» [36, с. 1015]. Барт підкреслює, що жоден текст не є абсолютно оригінальним, оскільки кожен

функціонує всередині культурної пам'яті й неминуче включає елементи попередніх висловлювань. Подібні ідеї розвивають також Жак Дерріда в деконструктивістській концепції тексту [49, с. 227], та Мішель Фуко (поняття дискурсивних формацій), що трактуючи текст як відкриту мережу смислів, що формується через взаємодію з численними попередніми дискурсами: «контролюється, відбирається, організовується та перерозподіляється» [57, с. 10].

Нині виділяють кілька основних типів інтертекстуальних зв'язків, що охоплюють експліцитні й імпліцитні форми «співприсутності» чужого тексту в новому висловлюванні. До експліцитних належать цитати, епіграфи, прямі посилання на імена, сюжети чи тексти, тобто такі елементи, що відкрито маркують джерело. Імпліцитні зв'язки реалізуються через алюзії, ремінісценції, стилізації, імітації стилю, а також через складніші форми гіпертекстуальних трансформацій (пародія, пастиш, продовження, переробка сюжету), які Ж. Женетт описує в межах категорії гіпертекстуальності [64, с. 14]. Додатковий вимір становить архітекстуальність — неявні зв'язки твору з певним жанром, родом чи дискурсом, та паратекстуальність — взаємодія з заголовком, передмовою, коментарями.

Хоча постструктуралістське розуміння інтертекстуальності (Крістева, Барт) підкреслює принципову «вмонтованість» кожного тексту в культурне середовище і визначає його як «мозаїку цитат», вертикальний контекст є категорією іншого рівня. Інтертекстуальність можна розглядати як універсальний механізм існування тексту в його онтологічному бутті: вона визначає внутрішню природу художнього твору як структури, що виникає на перетині попередніх дискурсів і культурних кодів. У цьому розумінні інтертекстуальність не залежить від компетенції читача — вона закладена в самому способі буття тексту в культурі. Вертикальний контекст, натомість, пов'язаний із його рецептивним розгортанням, тобто з тими епістемологічними умовами, за яких текст стає змістово доступним конкретному інтерпретатору. Саме тут ключовим чинником виступає фонові інформація (знання), що включає подвійний рівень знань — культурно-історичний і когнітивно-лінгвістичний. Вона визначає, які саме імпліцитні смисли, алюзії, культурні референції, архетипи чи

філософські моделі читач здатен розпізнати та інтегрувати в інтерпретацію. У цьому сенсі вертикальний контекст є не властивістю тексту «самого по собі», а наслідком взаємодії текстових імплікацій, культурної пам'яті та компетентності читача, тобто сферою, де поєднуються механізми інтертекстуальності та обсяг фонових знань. Логіка співвідношення цих двох категорій, а також роль фонових знань в актуалізації вертикального контексту, відображена на схемі далі (див. схему 1).

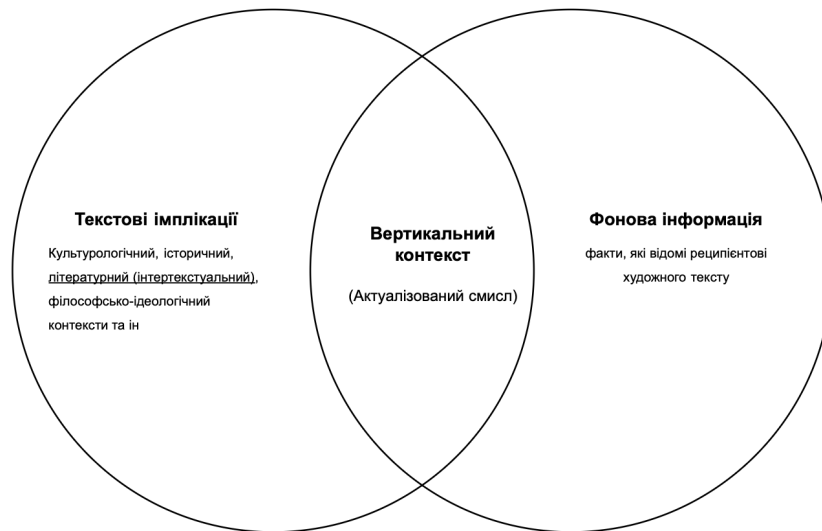


Схема 1. Вертикальний контекст і суміжні поняття

Типологія вертикального контексту безпосередньо залежить від характеру позатекстової інформації, що залучається до інтерпретації художнього твору. До них належать:

1) Культурологічний контекст — сукупність національних реалій, фольклорних мотивів, етнічних кодів і традиційних моделей поведінки [9], що формують культурний горизонт твору, або культурну пам'ять [2, с. 13].

2) Історичний контекст — інформація про певну епоху, історичні події, соціальні трансформації, персоналії чи ідеологічні процеси, що утворюють історичний фон твору [9].

3) Літературний (інтертекстуальний) контекст — алюзії, ремінісценції та інші форми тексту, що забезпечують діалог твору з іншими текстами та жанровими моделями [8; 9; 35; 75]. Навіть мінімальна згадка (ім'я, образ, формула) активує

широку зону культурних асоціацій, завдяки чому створюється густий вертикальний контекст, доступний лише підготовленому читачеві.

4) Філософсько-ідеологічний контекст — імпліцитні концепти, світоглядні домінанти, етичні, релігійні чи міфологічні системи [10], що визначають ідейну структуру твору.

Ідеї аналізу художнього тексту крізь призму вертикального контексту перегукується із положеннями також з дослідники Чернівецької літературознавчої школи. Праці С. Андрусів, К. Левчук, Т. Гундорової та О. Холодової представляють теорію традиційних сюжетних образів, що формуються на перетині індивідуальної авторської творчості та колективної культурної пам'яті. У цьому сенсі традиційні сюжетні образи виступають мультидисциплінарними носіями смислу, які активують різні шари інтерпретації залежно від культурної підготовки читача [28].

Спільною рисою всіх типів вертикального контексту є їхній імпліцитний характер: вони не сформульовані у творі безпосередньо, а передаються через алюзію, натяк, символ, образну деталь або через особливе вживання слова. Якщо звертатися до теоретичних основ філологічного аналізу, сформульованих Ю. Ковбасенком, то вертикальний контекст у визначенні Ю. Васейко [8; 9] виступає обов'язковою частиною для повної інтерпретації художнього тексту, особливо для осмислення змістово-підтекстового та змістово-концептуального видів текстової інформації [23, с. 9].

За Ю. Васейко, розгортання вертикального контексту в художньому творі охоплює низку фундаментальних семантичних, когнітивних та культурологічних функцій [8]. Одна з основних — *пізнавальна (гносеологічна)*, адже вертикальний контекст дозволяє реципієнту входити в історико-культурну ситуацію або отримувати нову інформацію про неї. вертикальний контекст забезпечує засвоєння культурних моделей, історичних фактів, міфологем, символічних структур, надаючи твору пізнавальної та культурно-інформативної цінності. Збереження та передача пам'яті текстом становлять *аккумулятивну функцію*. У межах ширшого підходу Я. Ассмана тексти, поряд із ритуалами, міфами й образами, ландшафтами виступають

формами культурної пам'яті, які можуть слугувати її медіумами [34, с. 60]. Вплив цього матеріалу на реципієнта розкривається через імпресивну функцію, що спонукає читача уважніше сприймати культурологічні відомості. Еко наголошує, що «назвати предмет прямо — означає позбавити вірш трьох чвертей його насолоди» [52, с. 8], адже естетична насолода від твору пов'язана не стільки з однозначним змістом, скільки з поступовим впізнаванням смислів, які пропонує текст — *естетично-емоційна функція*. У рецептивній естетиці Г. Р. Яусс та В. Ізера цей ефект описано як актуалізацію «горизонту сподівань» [69; 71]. Можливість тлумачення вертикального контексту, завдяки якій текст не просто віддзеркалює життя, а й пояснює його, формує *інтерпретаційну функцію*. У термінах П. Рікьора, інтерпретація імпліцитних смислів є «подією розуміння», що розгортається між світом тексту та горизонтом читача [82, с. 4], що дозволяє виокремити *комунікативно-герменевтичну функцію*. Поряд із нею реалізується *креативна функція*, що творить нові інформаційні сегменти, та *експресивна*, яка маніфестує систему цінностей і позицію автора. У сукупності ці функції демонструють, що вертикальний контекст є структурно необхідним елементом художнього тексту, який забезпечує діалогічну взаємодію між автором і читачем, визначає його багатосаровість, ширшу загальнокультурну інтеграцію і герменевтичний потенціал.

Отже, вертикальний контекст, інтертекстуальність і фонові інформації становлять три концептуально відмінні, однак взаємозалежні категорії, необхідні для ґрунтовного аналізу художнього тексту. Вертикальний контекст окреслює імпліцитний культурно-смісловий рівень, який формується через залучення історичного, літературного, міфологічного й ідеологічного досвіду, не представленого у творі імпліцитно. Його структура охоплює позатекстові значення, що активуються в процесі інтерпретації і є невіддільними від функціонування твору в культурному середовищі.

Інтертекстуальність позначає систему взаємодій між текстами, яка реалізується у різних формах — цитати, алюзії, ремінісценції, стилізації, гіпертекстуальні трансформації тощо. Вона є одним з основних механізмів формування вертикального

контексту, хоча сама по собі не охоплює всього спектра культурних знань, залучених у процесі читання. Фонова інформація описує сукупність знань реципієнта художнього тексту, необхідних для повного декодування імпліцитних смислів. Вона забезпечує можливість актуалізації тих елементів вертикального контексту, які існують у тексті лише потенційно й розкриваються лише за умови відповідної підготовки читача.

У межах рецептивної естетики (Яусс, Ізер) особливого значення набуває теза про те, що структура значення художнього тексту не є незмінною та завершеною, а формується у взаємодії твору й читача. Саме вертикальний контекст значною мірою складається з таких імпліцитних зон сенсу, що активуються тільки в акті рецепції. У свою чергу, «горизонт сподівання», сформований інтертекстуальними зв'язками та фоновими знаннями, визначає можливі траєкторії інтерпретації. Отож, вертикальний контекст не розглядається як фіксована властивість тексту, а як динамічна система потенційних смислів, що реалізуються в конкретному акті прочитання. Інтертекстуальність постає як структура, що задає можливі шляхи інтерпретації, тоді як фонова інформація є необхідною когнітивною умовою для їхнього розгортання. Горизонтальний контекст у цій системі забезпечує лінійну організацію твору, тоді як вертикальний контекст складається з тих «місць смислової напруги», які читач активує відповідно до власних інтерпретаційних ресурсів.

Отже, взаємодія вертикального контексту, інтертекстуальності та фонові інформації виявляє системний характер літературного смислотворення, у якому значення постає не лише як властивість тексту, але й як результат співдії текстових структур і рецептивних практик. Це забезпечує багаторівневість художнього твору та відкриває можливість для його наукового аналізу в межах мультидисциплінарних гуманітарних підходів.

1.2. Рецепція творчості А.С. Баєтт в літературознавстві

Творчість Антонії Сюзан Баєтт (A.S. Byatt) займає унікальне місце в сучасному британському літературознавстві як об'єкт аналізу на перетині різноманітних теоретичних парадигм. Дослідники систематично підкреслюють її здатність успішно маневрувати «між реалізмом ХХ століття та постмодерністським експериментом» [43, с. 72]. Синтез традиційного реалізму та інструментів постмодерну (пастиш, пародію, метафікція) дозволяє авторці створювати інтелектуальну прозу, де наративний розвиток не є ціллю, а слугує підґрунтям для епістемологічних та онтологічних роздумів.

У прозі Баєтт є постійна напруга між спробою «розповісти або побачити правду» [33, с. 35-36] та неминучістю «фантазії, потреби в концепціях і формі» [33, с. 35-36]. Дуальна природа оповіді (реалізм та фантазія) є основним об'єднавчим елементом, що пов'язує художні та критичні праці Баєтт. Такий підхід був концептуалізований дослідницями А. Алфер та Е. Дж. Едвардс де Кампос у терміні «Critical Storytelling», що стає ключовим для розуміння стилю Баєтт [33]. Монографія Д. Кемпбелл «A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination» (2004) зосереджується на вище згаданому балансуванні між реалізмом і експериментом та «геліотропній уяві» письменниці [43]. Полеміку мистецтва та естетичні виклики в прозі Баєтт ґрунтовно проаналізувала С. Волхед у своїй книзі *A.S. Byatt: Essays on the Short Fiction* (2007) [90].

Інтердисциплінарність та зображення опозицій функціонують як є структурним принципом побудови оповідей. Художні тексти Баєтт наче «дзеркала, в яких відображаються дисциплінарні та жанрові протилежності, такі як гуманізм і релігія, мистецтво і наука, або критичне та творче письмо» [40, с. 55]. Цей діалог особливо виразний в романі «A Whistling Woman», з тетралогії «The Frederica Quartet», сюжет якого розгортається в топісї міждисциплінарного університету, що готує велику конференцію на тему «Тіло та Розум» (Body and Mind) [40, с. 55]. У пізнішій творчості цей діалог набуває еко-критичного та матеріалістичного виміру. Збірка «Elementals:

Stories of Fire and Ice» показує природні елементи (вода, камінь, лід), що змішуються з текстами, мистецькими творами та людським досвідом [59]. Героїня «The Stone Woman» перетворюється в камінь, що дає їй нову перспективу на себе та світ [89, с. 20]. Дослідниця Б. Франкі розглядає це як «матеріальну інтертекстуальність», де взаємозв'язки між текстами та матеріалами ведуть до концепції «транскорпореальність» [59].

Рецепція творів Баєтт в контексті гендерних досліджень є контраверсійною, що багато в чому спровоковано її індивідуалістичною феміністичною позицією (ориг. *individualistic feminist stance*) [43]. Скептицизм Баєтт проявляється в сатиричному показові феміністичної критики в романі «Володіти». Баєтт пародіює схильність феміністичної критики вивчати жінок-поетів через їхню соціальну роль, навіть, якщо їх творчість має малу літературну цінність. Це дозволило змінити фокус досліджень із традиційного пошуку «сильної жінки» до поглибленого аналізу того, як Баєтт зображує жіночих персонажів у своїх романах [41, с. 171].

З-поміж творів А.С. Баєтт в українському літературознавстві найбільшу увагу приділено роману «Одержимість» (1990). У дисертації «Англійський історіографічний роман помежів'я XX–XXI століть: генеза та жанрові модифікації» О.Бойніцька досліджує його в контексті постмодерністського історіографічного роману. Дослідниця класифікує «Одержимість» як архівний роман, що є метафорою пошуку істини та меж пізнання. Вона зазначає, що поєднуючи риси класичного реалістичного роману та постмодерної історіографічної прози, А.С. Баєтт перетворює академічну сатиру на інтелектуальний квест, а ретроспективні розслідування — на самопізнання [5, с. 204]. Вікторіанський та сучасний план роману підкреслюють взаємопроникність сучасності та минулого, і водночас образ архіву в романі руйнує ілюзію цілісного знання та показує неможливість «володіння» минулим — історія фрагментарна й часто не має меж між вигадкою та реальністю. У роботі також розкрита функція алюзій, цитат та епіграфів, що слугують інструментами вагомих тематичних, естетичних та ідеологічних паралелей [5, с. 329]. Постмодерністське трактування історії в романі А. Баєтт «Одержимість» також розкриває Чернотович

Наталія, яка підкреслює, що поєднання експериментального письма з реалістичністю стає причиною зарахування Баєтт до кола сумнівних постмодерністів, а композиційна, тематична і біографічна інтертекстуальність є характерним прийомом відтворення вікторіанського роману [30, с. 82]. А. Шевкун аналізує специфіку «архітекстуальних зв'язків» у романі, зосереджуючи увагу на вмінні Баєтт створювати «тексти в текстах», та на таких проявах в її письмі як фрагментарність композиції, жанровий синкретизм та полістилістика [31, с. 498]. Також А. Шевкун, разом із С. Запольських надає гендерно орієнтовану інтерпретацію цього роману, досліджуючи текстовий мегаконцепт жінки, а також мезоконцепти «female», «servant», «wife» [20, с. 51]. Поєднуючи методи постструктуралістської феміністичної критики та інтермедіального аналізу, Г. Косарева досліджує стратегії конструювання гендерної ідентичності у романі «Одержимість» та демонструє, як екранізація змінює акценти тексту роману, перетворюючи його в більш однозначну мелодраматичну історію, де гендерні ролі стають більш стереотипними [25, с. 181]. Серед студій перекладу роман фігурує в обговореннях проблеми інтертекстуальності в перекладі, зокрема як передати складну систему алюзій для українського читача. Співвідносячи текст з критеріями інтертекстуальності М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Ж. Женетта, дослідниці А. Шевкун та С. Запольських вказують, що текст роману насичений прихованими цитатами, натяками та жанровими пастишами, які важко адекватно відтворити іншою мовою через їхню залежність від британського культурного контексту, тому підкреслюють важливість перекладацьких коментарів для повноти розуміння змісту [21, с. 69].

Диптих з двох історіографічних повістей «Morpho Eugenia» та «The Conjugal Angel», що об'єднаний в одній книзі «Angels & Insects» (1992) привернув увагу українських дослідників як зразок постмодерністської вікторіани. О. Анненкова фокусується на механізмах створення «вікторіанського коду» через стилізацію та пастиш, показуючи читачеві тогочасну науку, соціальні норми, релігію поряд із часто табуйованими темами (гомосексуальність, інцест), вибудовуючи діалог з історією через постмодерністську оптику — своєрідну «енциклопедію вікторіанської доби» з

позиції сучасності. Окрім того, дослідниця теж привертає увагу до необхідності дослідження Баєтт через оптику інтермедіальності [1, с. 29], зокрема прийому екфразису, який стає ключовим інструментом створення панорами культурно-історичної епохи помежів'я XIX–XX століть в романі «Книга для дітей». Гриня Н., на матеріалі «Angels & Insects» та «The Virgin in the Garden», розглядає контраст як базовий принцип організації тексту на його сюжетному, образному та символічному рівнях, доповнюючи літературознавчі дослідження лінгвістичним аналізом [14, с. 14].

Дослідження рекурентної проблематики прози А.С. Баєтт пропонує Д. Дроздовський у статті «Дискурс науки і криза релігійної ідентичності в романах А. С. Баєтт». Так, літературознавець вбачає в диптиху «Angels & Insects» вплив розвитку ідей науки на вікторіанський релігійний сумнів та зазіхання на християнський спіритуалізм, а в романі «Ragnarök», на його думку, завершується осмислення цієї опозиції, через міфологічний інтертекст [18, с. 73].

Дискурс науки і релігії та їхнє критичне переосмислення А.С. Баєтт здійснює в романах «Possession», «Still life», «Babel Tower» і «A Whistling Woman». Дроздовський також окреслює екокритичний підхід до дослідження творчості А.С. Баєтт і презентує її творчість у монографії «Множинність реальності в англійському постмодерністському романі» [19, с. 334]. Схожий підхід застосовує Н.А. Сизоненко, яка розглядає творчість Баєтт не ізольовано, а в контексті британської історіографічної метапрози 90-х років. Порівнюючи романи Баєтт («Одержимість», «Ангели і комахи») із творами шести інших британських авторів, дослідниця виявляє суттєву відмінність у конструюванні хронотопу: лінійна оповідь поступається місцем розмитості, циклічності та фрагментарності [31, с. 74].

Аналіз малої прози Баєтт здійснює О. Дерикоз у дисертації «Сучасні англійські версії short story в контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг». На матеріалі новелістики «Jael», «Christ in the House of Martha and Mary» та ін., дослідниця здійснює аналіз художнього відтворення жіночої ідентичності, зокрема співвіднесення жіночого характеру з

культурно-історичною та біблійною пам'яттю, проблеми самовизначення життєвих орієнтирів та знищення особистості жінки та спроб її відновлення [15]. Досліджуючи збірку «Стихії: історії вогню та криги» вона вводить поняття «монтажість» як засіб організації логіки оповіді; вона також розглядає жанрову природу текстів Баєтт через призму «ендогенних жанрів» [15, с. 20]. Дослідження А. Ляхно зосереджене на алюзіях в казках А.С. Баєтт («The Djinn in the Nightingale's Eye» та «The Children's Book»). Показано, що авторка використовує прямі, псевдо-інтертекстуальні, інтерфігуральні алюзії, які часто мають імпліцитний характер, для реміфологізації традиційних сюжетів [29, с. 43].

Важливо зазначити, що перші переклади романів Баєтт українською мовою з'явилися лише в 2024 році у видавництві «Темпора» (перекладач Ярослава Стріха, поезії переклав Максим Стріха), що активізувало увагу до творчості А.С. Баєтт в Україні. Популяризують її творчість і літературно-критичні огляди Б. Романцової, яка, зокрема, відзначає роботу А.С. Баєтт з візуальними образами, що перегукується з академічними дослідженнями інтермедіальності.

Висновки до першого розділу

У першому розділі — «Теоретико-методологічні основи дослідження вертикального контексту» — визначено ключові поняття й теоретичні орієнтири роботи.

У сучасному літературознавстві «вертикальний контекст» трактується як семантико-функціональна категорія, що забезпечує глибинну смислову перспективу художнього твору. На основі праць Ю. Васейко, Т.С. Еліота, О. Гальчук, У. Еко та інших уточнено поняття «вертикальний контекст», під яким розуміється багаторівнева система смислових, історичних та культурних нашарувань у художньому тексті, що реалізується імпліцитно. Розмежовано поняття вертикального контексту, інтертекстуальності та фонові інформації: інтертекстуальність (за Ю. Крістєвою та Р. Бартом) фіксує зв'язки між текстами; вертикальний контекст описує

внутрішню глибину одного тексту та взаємодіє з позалітературними культурними пластами; фонова інформація пов'язана з реципієнтом художнього твору — модельним читачем [20]. Структурно він реалізується через різні типи зв'язків (зокрема інтертекстуальні), проте його актуалізація залежить від фонові інформації — сукупності позатекстових знань читача, що виступає необхідною когнітивною передумовою для декодування та подальшої інтерпретації. Також встановлено, що вертикальний контекст не є статичною властивістю тексту, а динамічною системою потенційних значень, які реалізуються в акті індивідуальної рецепції — діалогічний процес реконструкції прихованих сенсів. Фонова інформація когнітивною передумовою. Читач, необхідний для актуалізації прихованих смислів. Встановлено, що вертикальний контекст функціонує як динамічна категорія, реалізація якої залежить від рецептивної активності читача та його здатності заповнювати «місця невизначеності» (В. Ізер).

Якщо горизонтальний контекст забезпечує лінійну когерентність і сюжетну зв'язність тексту, то вертикальний — генерує його змістовно-концептуальний вимір, акумулюючи імпліцитну культурологічну та історико-філософську інформацію. Хоча структурно він маніфестується через систему алюзій та інтертекстуальних маркерів, його повноцінна актуалізація залежить від енциклопедичної компетенції читача. Остання виступає необхідною когнітивною умовою для декодування прихованих кодів.

Проаналізовано стан наукової рецепції творчості А. С. Батт в українському літературознавстві. Виявлено, що попри зростання інтересу до доробку письменниці (праці О. Бойніцької, О. Анненкової, Д. Дроздовського, А. Шевкун), увага науковців зосереджена переважно на двох романах — «Одержимість» («Possession») та диптихові «Янголи і комахи». Методологічно вітчизняні дослідження тяжіють до історико-літературних, гендерних та компаративних підходів, розглядаючи твори крізь призму жанрових модифікацій (архівний роман) та постмодерністської гри. Водночас пізня романістика та мала проза залишаються на периферії наукової уваги,

а проблема відтворення складної смислової вертикалі творів Баєтт у перекладі потребує глибшого вивчення.

Відсутність комплексного підходу, який би розглядав прозу А.С. Баєтт як цілісну систему вертикального контексту, а також домінантні вектори наукових досліджень (історіографічна метафікція, неовікторіанство, новий матеріалізм) підтверджують, що проза письменниці вимагає від реципієнта активного залучення широкого спектра фонових знань — від вікторіанських реалій до природничо-наукових теорій та феміністичного дискурсу. Що й зумовлює актуальність цього дослідження, адже застосування цієї категорії дозволяє інтегрувати різні дослідницькі підходи в єдину інтерпретаційну модель.

РОЗДІЛ 2. ВЕРТИКАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЕПОХИ

2.1. *Fin de siècle*: від утопії до свинцю

Реконструкція історичної доби в романі А.С. Бастт «Книга для дітей» виходить за рамки традиційного реалістичного опису. Авторка створює багатоплановий простір, де матеріальна та духовна культура функціонують як активні елементи смислотворення. Кінець XIX століття постає як особливий стан культури, позначений напруженим пошуком нових форм життя та мистецтва. За Ю. Васейко, національно-маркована лексика (архаїзми, історизми, побутова лексика та ін.) є екстратекстовими детермінантами, що розширюють смислове наповнення художнього тексту [9, с. 22]. Мовні одиниці, що маркують вікторіанську та едвардіанську епохи, функціонують як антецеденти — експліцитні знаки, що розкривають у свідомості реципієнта імпліцитний зміст (консеквент) [10, с. 52]. Така стратегія допомагає увиразнити змістовно-фактуальний рівень роману [23, с. 7] та реконструювати автентичний соціально-культурний фон, забезпечуючи діалог між історичною реальністю та художнім текстом. Розділи роману базуються на античному міфологічному циклі про «Віки людства» (за Гесіодом та Овідієм), який авторка використовує, щоб розкрити реалії порубіжжя XIX–XX століть. Як зауважує Ю. Ковбасенко, жодна назва твору не є випадковою, адже художній текст «виштовхує назву» [23, с. 15], яка здатна розкрити семантичну глибину та багатоплановість. Назви розділів («Золота доба», «Срібна доба», «Свинцева доба») маркують процес історичної та культурної ентропії: від утопічної ідилії до повної руйнації внаслідок Першої світової війни. Через широку алюзивність вони утворюють вертикальний контекст, розширюючи інтерпретаційне поле роману.

2.1.1. Золота доба (1895–1900): міфологізація простору

Назва першої частини роману апелює до двох культурних кодів: античного міфу про час, коли люди жили подібно до богів, та історико-літературного терміна

«золотий вік дитячої літератури». Це період розквіту естетики Arts and Crafts та віри в можливість побудови соціальної утопії. Авторка використовує цю назву іронічно, адже на відміну від гесіодівського ідеалу, де люди природно не старіли, у романі — дорослі намагаються штучно заморозити цей час для себе та своїх дітей, створюючи для них ізольовану Аркадію (термін, що позначає в європейській культурі якийсь ідилічний простір, жителі якого ведуть просте гармонійне життя на тлі величної природи). У романі: *«І Том, і Дороті читали «Золоту добу» Кеннета Грема [1895], що вийшла минулого року <...> Дороті спитала в Тома, чи, на його думку, відїзд у школу змінить його, як Едварда у книжці. Том ухильно сказав, що тепер, звичайно, все буде інакше <...> Його охопили страх і горе, які неможливо передати розумниці Дороті»* [4, с. 260]. У Грема діти називають дорослих Олімпійцями — далекими богами, що забули, як це бути дітьми. Окрім розкриття моменту, що діти Золотого віку бачать себе в літературних образах, цей інтертекст працює як дзеркало — дитинство має закінчитися дорослішанням, що для Тома несе гіркий зміст

У одному з перших епізодів, Проспер Кейн (алюзія на шекспірівського Просперо) показує Олівії тарілку в стилі Бернара Паліссі, розмальовану жабами та зміями. Музей купив цю тарілку за величезні гроші як оригінал XVI століття, проте вона виявилася вікторіанською копією (підробкою): *«Музей вляпався у клопіт, придбавши дуже дорогу тарелю <...> Бернарда Паліссі. <...> Потім ми на свій сором зрозуміли, що то <...> чесна копія сучасного французького кераміста. Їх продають як сувеніри»* [4, с. 23]. Це метафорично розкриває, як в золотому віці усе, що видається справжнім і цінним (сімейна ідилія, традиції, мистецтво життя) насправді є лише імітацією, у якій живуть герої. Інший приклад символічного екфразису – епізод з тарелею, зробленою Бенедиктом Фладом: *«На ній було зображено той дивний епізод із «Золота Рейну», де Фрея стоїть по шию в награваному золоті, золоті яблука сіріють і шерхнуть, <...> По той бік тарелі <...> Логє...»* [4, с. 488]. Вона пов'язує естетику руху мистецтв і ремесел з мітом про прокляте золото, що спричиняє загибель богів. Фрея — богиня юности та любови, яку продають велетням за будівництво Вальгалли, засипавши її золотом так, щоб її не

було видно. Вона стає метафорою того, що відбувається з дітьми в романі, адже їхнє життя теж наповнене золотом імперії та своїми амбіціями. Логі (уособлення вогню у скандинавській міфології) на звороті натякає на майбутню пожежу війни, яка знищить цей золотий світ.

Образ Серафіти Флад в романі асоціюється з ідеями прерафаелітів та їхнього культу краси: *«Серафіта свого часу позувала Берн-Джонсові й Розетті – тоді, коли її всі знали тільки як Кралечку з Маргейту <...> але [зараз] тіло обважніло, та її обличчя втратило колишню тиху доброзичливість»* [4, с. 66]. Англійське *Stunner* (у перекладі «Кралечка») часто фігурувало в Розетті та Морріса для позначення жінки-музи. Серафіта була колись моделлю для великих художників, однак тепер перетворилася на пасивну, майже відсутню фігуру. Баєтт відсилає читача до містичного роману Оноре де Бальзака «Серафіта», трагічно іронізуючи над ситуацією: якщо бальзаківська героїня є ідеалом чистого духу, що готується до небесного вознесіння, то Серафіта Флад є підкреслено тілесна і виснажена. Алюзивність імені лише підсвічує прірву між високим естетичним ідеалом та реальною експлуатацією жінки, яка у світі руху мистецтв і ремесл стає не суб'єктом духовності, а витратним матеріалом для творчості чоловіка. Це одразу слугує попередженням для її дочок (Імоджен, Помони) та перегукується з діяльністю Олів Веллвуд, яка для власної творчості подібно використовує своїх дітей.

Баєтт також вводить контекст раннього соціалістичного руху *The Fellowship of the New Life*. Дороті Веллвуд народилася в один рік із Фабіанським товариством і її існування від початку замислювалася як маніфест нового життя: *«Її лише одинадцять – народилася 1884 року, як зауважувала Вайолет, “в один рік з Товариством Фабіана”. У ті часи воно ще звалося Братерством нового життя, а Дороті й була тим самим новим життям <...> [вона] тільки нещодавно почала розуміти, що більшість так не робить і зокрема не міркує про її почуття»* [4, с. 43]. Це розкриває ідею, що дитина Золотого віку часто позбавлена права на суб'єктність, а залишається проєкцією батьківської утопії. Згодом Дороті, символ «нового життя», пов'яже себе з холодною реальністю медицини. Ідея фальшивості цього періоду також

розкривається через згадки імперської політики Британії та золотої лихоманки в Південній Африці, які фактично фінансували підтримку утопії. Баєтт вводить термін Kaffir Circus (бум на акції золотих копалень), що показує брудну матеріальну основу цієї епохи: *«На те літо 1895 року припадав бум “кафрського цирку” <...> [Безіл] заробив величезні статки в золоті й акціях»* [4, с. 88]. Безіл Веллвуд пропонує оплатити навчання сина Гамфрі Веллвуда — Тома, та Гамфрі Веллвуд назває ці статки брудом і звинувачує брата в *«уярмленні робітників та людовбивстві»* [4, с. 88], вказуючи на експлуатацію в колоніях. Тема золота нерозривно пов'язана з Британською імперією та війною, ведення якої забезпечують колонії: *«Перед очима в Герайнта мовби обертався глобус з величезними червоними плямами імперій <...> Золото потрібне, щоб вести війну в Південній Африці — ту саму війну, проти якої виступав Гамфрі, описуючи її як бійню в інтересах лондонського золотого ринку, золотого запасу і спекулянтів»* [4, с. 406]. Це підкреслює, що міфічний час невинності зокрема є продуктом імперської експлуатації та насилля за межами Аркадії. Золото — це *«Мамона [яка] вчиняє страхітливі звірства [і воно]розпочало війну ... [і] її підживлює Мамона»* [4, с. 410].

Прочитання першого розділу роману, чи навіть огляд його структури, одразу активізує у свідомості реципієнта історичний код. Спрацьовує механізм рецептивної естетики: читач, на відміну від персонажів, володіє фоновим знанням про неминучість 1914 року. Вертикальний контекст (знання про Першу світову війну) створює напружений «горизонт очікування» (за Г.Р. Яуссом), через який усі насичені образи «золотої» ідилії сприймаються не як абсолютне щастя, а як трагічна прелюдія до катастрофи. Виникає ефект драматичної іронії: поки герої живуть у міфологізований реальності, читач спостерігає за відліком часу до її кінця.

Сад у Ропавчиному Приліску (Todefright) — локалізує Золоту добу та надає їй просторового втілення. Це: *«естетичний хаос на злиденних болотах»* [4, с. 404]. Імплицитна загроза присутня в назві. Філіп Уоррен дізнається про етимологію назви: *«Їхній маєток називається Ропавчин приліс <...> Старою мовою Вельду підрістом називають кущі на околиці лісу, а місцевою кентською мовою це*

називається «приліс». Ропавка - це, мабуть, ропуха» [4, с. 31]. Хоч герої пояснюють значення слова Tod як ропуха, воно співзвучне зі словом Tode в німецькій мові і означає «смерть». Гра слів підриває ідилію, ще до моменту, як починається справжня трагедія, адже в назві самого саду зашифровано слова «страх» (fight) та смерть (Tode).

2.1.2. Срібна доба (1901–1909): криза ідеалів

За Гесіодом, Срібна доба — це епоха, коли люди залишалися дітьми протягом 100 років, епоха інфантильності та театральності. У романі це втілено в описі Едвардіанської доби — епоха культу Пітера Пена, хлопчини, що відмовляється дорослішати — фізично діти виростають, але психологічно залишаються інфантильними або не готовими до життя. Баєтт сама описує його як час штучної молодості: *«Часи настали нові, але не юні. Нова епоха обережно скидала моральні гризоти й людську відповідальність вікторіанських мудреців»* [4, с. 559].

Срібло в романі протиставляється стабільному «золотому стандарту» Вікторіанської епохи. На відміну від золота імперії, срібло виступає як дещо фальшива валюта, символ нестабільності. Історія Геранта Флада пов'язана з розкриттям цього символізму, адже його успіх базується не реальному виробництві (як Arts and Crafts), а на фінансових махінаціях, пов'язаним з курсом валют та сріблом: *«У листопаді 1912 року Сімі охопив, вихлюпуючись на газетні шпальти, великий “срібний скандал”. “Саймон Монтагю і компанія” потаємно скуповували срібло для уряду Індії, що складе його валютний запас»* [4, с. 89]. Це дуже швидко обертається крахом: *«У листопаді того ж року грянула криза. Масштабні спекуляції на сріблі тріснули, Індійський валютний банк збанкрутів». Ідея протистояння двох епох також розкривається через розмови про біметалізм — ідею використання срібла як грошового стандарту нарівні із золотом. Це протиставляє Гамфі Веллвуда (срібло) та його брата Безіла (золото імперії) на морально-етичному рівні: «Гамфрі <...> роздратував Безіла, включившись у темну і плутану дискусію про біметалізм на боці тих, хто пропонував систему подвійного грошового обігу. І золото, і срібло мають бути базовими грошима <...> [Безіл] рішуче обстоював золотий стандарт <...> він гадав <...> що Гамфрі ненадійний...»* [4, с. 54].

Метафора срібла пронизує й інші сцени роману. Назва галереї, яку відкривають Герейнт є алюзією на англійську дитячу пісеньку: *«I had a little nut tree... And a silver nutmeg and a golden pear»*. Використання дитячого віршика підкреслює мотив комерціалізації дитинства, спроби дітей залишитися юними (небажання дорослішати): *«Імоджен <...> спитала: - Чом би не назвати “Срібний горішок”? На тому й зупинилися. Вони виготовили химерне дерево з бронзового і срібного дроту <...> Імоджен розвішала по дереву дрібні золоті і срібні твори - свої й інших ювелірів, а на найвищу гілку прикріпила срібний горішок і золоту грушку: вони гладко сяяли згори»* [4, с. 597]. Також в епізоді видно, як Імоджен вішає срібний мускатний горіх і золоту грушу, що більше натякає на симбіоз ідей обох епох, а не їхнє протиставлення. Імоджен Флад (дочка гончара, який працював з теплою глиною) працює зі сріблом як ювелір — її мистецтво витончене, але холодне: *«Вона виготовляла цікаві асиметричні срібні підвіски з разками крихтих перлинок, мов краплі роси на павутині, і вишукані кістяні гребені, щоб носити в зачісці»* [4, с. 471].

За семантикою срібло традиційно пов'язують із Місяцем (Luna), що відбиває світло Сонця, холодом та дзеркальністю [46, с. 55] — реальність підміняється грою та відображенням. Цей мотив заміни реальності детальніше розкритий у виставі про життя Тома Веллвуда, де голос Сільфа описується як *«sexless and silver»*. Королева Ельфів дає герою не золоту гілку (як в «Енеїді» Вергілія для входу в Аїд), а срібну: *«Королева вручить йому срібну гілку яблуні як оберіг і джерело харчів, що ніколи не псуються, як у кельтських міфах»* [4, с. 735], що маркує казку як світ місячної ілюзії. Срібна гілка була на також запрошеннях на виставу: *«Вони були елегантно надруковані, зі срібною гілкою і вугільною кулькою. Олів Веллвуд, Август Штейнінг і керівництво театру “Елізіум” запрошую»* [4, с. 742]. У одній з казок Олів дзвіночки стають іншими металами: *«...дзвіночки, але при світлі місяця вони перетворювалися на інші метали, місячні метали, блискучі та сланцеві»* [4, с. 213], що перегукується з тим, як Срібна доба трансформувалася і могла бути оманливою. На початку роману Олів одягнена в місячне срібло, що дає основу для сприйняття її як майстрині ілюзій: *«Босоногу Олів Грімвіт вбрали у вільну сукню кольору місячного*

сяйва, оздоблену павичевими перами й шовковими квітами» [4, с. 53]. Баєтт використовує вікторіанську матеріальну культуру для дослідження тем поверховості та крихкості. У романі розкривається, як речі стають важливішими за людей, а блиск приховує наближення до анігіляції.

2.1.3. Свинцева доба (1910–1919): крах епохи

Баєтт поршує класичну послідовність (Бронзовий та Залізний віки) і трансформує античну парадигму, вводячи власну категорію — свинець. Назва є багат шаровою метафорою, що синтезує алхімію, військову справу та соціальну проблематику. Свинець — найважчий метал, що у західній алхімічній та астрологічній традиції асоціюється із Сатурном та є символом меланхолії та смерті, що асоціативно повною мірою розкривається в цій частині роману. Якщо алхімія попередніх розділів була силою продуктивної творчості: *«Ми, як алхіміки в давнину, за допомогою вогню, диму, тиглів, золота, срібла й навіть кісток і крові виготовляємо свої ємкості, свої симулякри, свої фантазії й начиння»* [4, с. 615], то війна спричиняє анігіляцію — *«...Бачив ліс, // Що з елементів чотирьох // Ставав лише вогнем, він ніс // Усюди смерть. Для багатьох»* [4, с. 848]. Свинець також зображено в романі як отруту, що вбиває матір Філіпа Уоррена, яка була художницею по кераміці: *«Від чого мама померла? Свинцем отруїлася. Ми від початку знали, що так буде, і так воно і сталося»* [4, с. 233]. Отруєння свинцем викликає млявість, блідість та депресивні настрої, що зрештою призвело до назви сатурнізм. Як метал, свинець був найпопулярнішим для виготовлення куль в Першій світовій війні, яку Джуліан Кейн описує як змішання плоті та металу: *«Вступаючи щораз у слід, де ямка // Була вже повна крові. Наступали // На клоччя плоті та металу ми»* [4, с. 848]. Хоча в романі немає прямої згадки про цей факт, але свинець був основним компонентом сплаву з якого відливали друкарські літери до переходу на цифровий друк у другій половині XX століття. Це додає ще один метафоричний рівень, адже війна ведеться не лише кулями, а й словами: списки загиблих, агітаційні листівки, пропагандистські повідомлення та оголошення про поразки та перемоги. Епоха Свинцю — цей час

Сатурна, грецького Кроноса, який пожирає своїх дітей. Це час, коли золото стає брудом, отруйною матерією, що поглинає життя або забирає його блиск.

Епізод Всесвітньої виставки в Парижі 1900 року (Золота доба) імпліцитно вже розкривав потенціал майбутньої трагедії. Оптимізм щодо Технологічного прогресу мутує в індустріальну катастрофу. Механізми, які були створені для покращення життя, стають знаряддями масового знищення, а естетика машин витісняється фізіологією смерті: *«А найбільші галереї на виставці займали далекобійні гармати від компанії “Шнайдер-Крюзо”. і колекція швидко-стрільних кулеметів “Віккерс-Максим”»* [4, с. 356], які були спочатку естетикою модерну стали реальністю для персонажів, що дивилися на це із захопленням. Образ невидимої життєвої сили, що висвітлювала міста «електрична фея» тепер трансформовано в невидиму смерть: *«солодко пахло розпиленням смертоносним газом - британським газом»* [4, с. 833]. Баєтт показує, що війна мала передумови, які деякі герої хотіли ігнорувати, і була логічним продовженням індустріальної епохи. Міф про природу «Пастораль», яку вивчав Джуліан Кейн і в якій жили діти Веллвудів, перетворюється на анти-пейзаж Фландрії. Чарівні ліси Аркадії, де гралися в Робіна Гуда та були феями «Сну літньої ночі», стають обрубками на полі бою. У своєму вірші Джуліан пише: *«[усе] втоптану у бруд і гній, // Вогонь зжирає все живе, // Лиша безформним. Бачив ліс»* [4, с. 848]. Казка Олів «Том у Підземеллі» стає реальним простором людей, а життя в дитячій літературі замінюється реаліями війни. Солдати живуть у норах, як гноми й щури з її історій, а траншеї іронічно відтворюють дитячі казки: *«Були тут і Моржина траншея, і ... траншея Трулі, і Круть і Верть ... Бачив він і траншею Пітера Пена»* [4, с. 841]. Філіп Уоррен, який все життя працював з глиною і мав потенціал стати геніальним митцем, ледь не гине в ній: *«Цього разу на ношах лежав чоловік, якого майже не видно було в саркофазі чи труні із засохлої густої глини»* [4, с. 833]. Стара мова вікторіанських цінностей втрачає сенс, адже реальність не збігається з утопічним лексиконом золотого віку. Джуліан Кейн — взірєць золотої молоді, складає в окопі список слів, що не можна вживати: *«Він почав укладати список слів, які вже не можна використовувати. Честь. Слава. Спадщина. Радість»* [4, с. 842].

Поезія в його розумінні тепер народжена не красою, а смертю: *«Поезію, – думав Джуліан, – витискає з людей смерть чи близькість смерті, чи страх смерті, чи чужі смерті»* [4, с. 842]. Наративна унікальність, притаманна вікторіанський частині твору (кожна дитина має свою унікальну книгу) нівелюється до рівня статистичного списку, що зафіксовано у поезії «Викликання імен» Джуліана Кейна: *«Імена на мармуровій дошці // В шкільній каплиці. Імена на подвійних дисках // Імена, що значилися // У листах та телеграмах, які вражали // Серця жінок у чеканні, – ті чули стукіт у двері, Боялися відімкнути, та мусили»* [4, с. 851]. Зокрема, цей вірш сприймається як інтертекстуальна інверсія, до відомого тексту Поля Елюара «Свобода» — він перетворює маніфест звільнення на елегію. Політичні ідеали фабіанців про мирну еволюцію та братерство теж руйнуються. Чарльз/Карл, який вивчав теорію натовпу, бачить її втілення не в солідарності робітників, а в божевільній боротьбі за виживання: *«Чарльз/Карл читав розвідки Вілфреда Троттера про стадний інстинкт у людини і спостерігав за процесією голодних і розлючених чоловіків і їхніх заморених родин з тривогою, усвідомлюючи, що сам не здатен їм допомогти»* [4, с. 795]. Ідея про те, що Інтернаціонал може зупинити війну через класову солідарність виявляється провальною перед національною війною: *«Було неясно, за кого в разі війни вболіватимуть робітники й робітниці: за своїх побратимів чи свою країну»* [4, с. 785]. Сам Чарльз лишається розчарованим у своїх переконаннях: *«Чарльз/Карл зневірювався в Індивідуалістичній державі Беатріс Вебб. Йому було загрозово легко зненавидіти цілий свій клас»* [4, с. 796–797]. Загибель Робіна Оукшотта стає кульмінацією сімейних таємниць. Війна розкриває спорідненість Робіна Оукшотта та Робіна Веллвуда: *«Я думаю, що він був — тобто я думаю, що він є — моїм батьком»*, на що відповідає: *«Я теж так думаю»* [4, с. 834], дарує хлопцям відчуття порозуміння та полегшення і одразу ж руйнує це смертю зведеного брата *«уламок зніс Робінові Оукшоту більшу частину голови. Робін Веллвуд кинув на це погляд і зразу виблював»* [4, с. 834].

Зміна стилю оповіді теж сприймається не випадково — перехід від насиченої описовості (Розділ «Золота доба») до різкого, фрагментарного тексту слугує

художнім прийомом. Мова перших розділів надмірна й насичена: довгі речення, сповнені метафор, екфразисів, деталізованих пейзажів, описів вечірок, одягу героїв, магічних світів тощо. Форма, що чітко перегукується зі світом мистецтв та ремесл, де естетика займає чільне місце в житті, естетизації якого прагнули тогочасні люди. Із початком Першої світової війни Баєтт прибирає всі декорації: *«Він стікав кров'ю. Лежав. Він спробував поповзти далі, але не зміг, тож інші чоловіки його кітель зволожився, а тоді й просяк його власною кров'ю. Земля, заюшена кров'ю»* [4, с. 838]. Художні описи замінюються списками назв траншей та школярів, що стали солдатами *«Арчер та Бейс. Кастл та Черч. // Я тут – сурмлять вони. Я тут. Ми тут. Юний Філдс // Стоїть опліч з молодшим Девонем, Гріном...»* [4, с. 850]. Людина та її реальність перетворюється на одиницю статистики, що підкреслює жорстокість та механістичну природу війни. Смерті персонажів зображаються сухо й бюрократично, а контраст з першими розділами, де буденний вибір черевиків міг був проблемою кільканадцяти сторінок, робить фінал шокуючим та емоційно холодним: *«Загін швидкої допомоги друзів з глибоким сумом мусить повідомити, що їхній товариш Чарльз Веллвуд зник безвісти, і є підстави вважати, що загинув. Він виявляв вірцеву відвагу»* [4, с. 855]. Замість естетизованих описів тіл (напр. сцена купання Тома та Джуліана) з'являються натуралістичні картини розірваної плоті, бруду та гниття: *«В теорії він знав, що поранення в живіт - це біда. Повзли повз нього, плазували в багні. Він стікав кров'ю.»* [4, с. 838]. Джуліан Кейн, типовою рисою якого була красномовність якнайширшої тематики (мистецтво, філософії, сексуальності тощо), тепер живе в словесній кризі. Різка зміна стилю є стилістичною відповіддю на історичну катастрофу — Баєтт навмисно побувається краси свого тексту, підкреслюючи історичний злам та крах ілюзій «Золотого віку» у новій реальності.

Через систему назв у романі «Книга для дітей» Баєтт вибудовує чіткий вектор: від Золота (міф, утопія) через Срібло (холодний естетизм, інфантильність, нестабільність) до Свинцю (смерть, війна, депресивна реальність). Есхатологічна динаміка закладена в назвах розділів і знаходить своє безпосереднє втілення у трансформації соціокультурних концептів епохи. Зображення Першої світової війни

маркує точку колапсу попередніх культурних та міфологічних кодів, поступаючись місцем трагічному реалізму.

2.2. Мова речей та естетики

У романі «Книга для дітей», звертаючись до руху мистецтв та ремесел, А.С. Баєтт виходить далеко за межі історичної реконструкції вікторіанського побуту. Кінець XIX – початок XX століття — доба, коли стиль *L'Art nouveau* (модерн) й рух *Arts & Crafts* (рух мистецтв і ремесел) розквітають не тільки в художньому вимірі, а також стають філософією щоденного життя — культурний феномен, що перетворюється на своєрідний світогляд. Опинившись на зламі епох, мистецтво об'єднує такі суперечливі образи, як блиск та тіні, спокій і рух, внаслідок чого прагнення до природних орнаментів і форми змішується з модерною динамікою.

Одним з ключових прагнень модерну було створення цілісного (синтетичного) твору, який би інтегрував різні жанри й види мистецтва в єдине гармонійне ціле. Така естетична утопія відображала віру, що мистецтво й життя здатні злитися воедино, даруючи красу та додатковий сенс буденності. Баєтт наповнює роман екфразисами (літературний опис творів візуальних мистецтв) — меблі, одяг, ювелірні вироби, кераміка, об'єкти декоративно-ужиткового мистецтва отримують свій «голос» та стають носіями ідей свого часу, а не просто його тлом. Варто згадати, що Баєтт не вдається до інтерпретативного екфразису, а довіряє справу естетиці, через яку можна доторкнутися до утопічних ідей, культу природи та возвеличення ремесла на противагу наростаючій індустріалізації. Такий підхід робить спробу занурити читача в ідею доби природним способом — через захоплення красою форми, за якою ховається зміст. Художні описи виконують як композиційну, так і символічну роль. Ідеалізована мрія синтезувати буденність та творчість під утопічним девізом «краса для всіх» виявляється крихкою і розбивається об реальність — зокрема, долі персонажів віддзеркалюють трагедію ідеалів, що не витримують випробування часом.

Баєтт розпочинає оповідь роману екфразою і одразу вводить нас в естетичну атмосферу модерну: 1895 рік, двоє юнаків (Том Веллвуд і Джуліан Кейн) оглядають один з експонатів в Південно-Кенсінгтонському музеї (майбутньому V&A) — Глостерський канделябр. Опис середньовічного підсвічника вражає деталізацією і фантазією, у дусі модерну культивуючи примхливі орнаменти природи і чудернацьких істот: *«Свічник на трьох опорах у формі довговухих драконів, які стискали у страшних пазурах кістку і гризли гострими зубами. Шипасту чашечку для свічки також підтримували крилаті дракони з роззявленими пащами і хвостами-зміями. Товсту ніжку викувано у подібні химерного гілля, серед якого звивалися, шкірилися, кривилися, чубилися й билися на ножах люди й чудовиська, кентаври й мавпи»* [4, с. 14]. В одному предметі зчитується натяк на тяглість традицій — середньовічне «варварське» мистецтво з драконами і монстрами в деталях відгукується в модерні, що теж любив поєднувати готичну фантазію з природними мотивами: *«Банькате створіннячко на кишлат гнома в шоломі тягло якусь рептилію за виткий хвіст. Кишили там люди й кобольди, один із них привертав увагу довгим кошлатим волоссям і сумовитим поглядом»* [4, с. 14].

Глостерський канделябр не є авторською вигадкою і є шедевром ручної роботи XII ст. і його присутність у тексті роману є лише підтвердженням цінності ремісництва митців минулих поколінь і нерозривного зв'язку між ними — *«цілий світ потаємних історій»* [4, с. 34]. Юний Філіп Уоррен робить замальовки цього канделябра: *«[він] витягнув альбом. На малюнку був свічник із виткими драконами й зібраними банькатими чоловічками. Ескіз за ескізом він у всіх деталях зображав, як вони метушаться, гризуться, рубаються»* [4, с. 27], що імпліцитно вводить мотив втечі від життя через мистецтво, стираючи межу між ними двома. Музей (V&A) введено в роман не ситуативно, а як наскрізний образ. Музейна оптика уподібнює процес читання до споглядання експозиції: читач сприймає персонажів і події не як живий потік, а як зафіксовані у вітринах артефакти. Таким чином А.С. Баєтт творить «портрет епохи, у якому переплітається документальне й художнє, вербальне й візуальне» [6, с. 163], порушує питання культурної пам'яті (як ми конструємо

минуле), і, зокрема, підкреслює необхідність її постколоніального прочитання (Південно-Кенсінгтонський музей як «вітрина британської імперії»).

Вертикальний контекст оприявнює походження музейних скарбів: розкішні експонати, якими милуються герої, часто є трофеями імперської експансії, вирваними з колоніального контексту — це створює «палімпсестну картину світу, у якій минуле висвітлює сутність сучасного й прогнозує виклики майбутнього» [7, с. 135]. Експонати з минулого розкривають приховані механізми імперського привласнення та підривають ідеал естетики «Золотої доби».

Конфлікт мистецтва і життя розгортається також через зображення в романі постаті Бернара Паліссі — ренесансного кераміста. Легенда про Паліссі, який у пошуках секрету білої емалі спалив меблі та підлогу, довівши сім'ю до злиднів, функціонує в романі як архетип «одержимого генія», для якого високе мистецтво превалює над людським щастям. Бенедикт Флад переповідає історію Паліссі Філіпу як своєрідну притчу, надаючи ролі митця сакрального змісту: *«Уреши́ті йому довелося згодувати печі свій же паркет, розтроцити кухонний стіл. А випал усе одно не вдавсь. <...> він животів у страшенній нужді.»* [4, с. 196]. Проте Флад використовує це, щоб виправдати свою вседозволеність у ставленні до дружини та доньок. Міф про Паліссі стає інструментом легітимізації домашнього насильства: ідеал чесного ремесла стає ширмою деспотизму, де сім'ї відведено лише роль необхідної і безсловесної жертви для мистецтва.

Гончарство Флада та Філіпа виходить за межі утилітарного ремесла та набуває статусу космогонічного акту. А.С. Баєтт пов'язує роботу з глиною з біблійним мітом про створення людини, і гончар постає як деміург, що упорядковує хаос (глину) через синтез чотирьох першоелементів: земля (матеріал), вода (пластичність), повітря (сушка), вогонь (випал). Філософським підґрунтям цього дискурсу є концепція «правди матеріалу» Вільяма Моріса та Джона Раскіна, ідеї яких наслідують герої роману. Взаємодія із живою матерією є етичним імперативом, що протиставляється праці індустріальної епохи. У своїй лекції Бенедикт Флад ототожнює ремісника з магом-алхіміком, що працює на межі життя і смерті: *«Ми митці... Ми, як алхіміки в*

давнину, за допомогою вогню, диму, тиглів, золота, срібла й навіть кісток і крові виготовляємо свої ємкості, свої симулякри, свої фантазії й начиння» [4, с. 615]. Функція вертикального контексту — подвійна, адже з одного боку, він сакралізує ремесло, але з іншого, — показує небезпеку естетичного абсолютизму. Як і Паліссі, Флад готовий іти на певні жертви й робить це сліпо й одержимо. Кульмінацією стає епізод відкриття замкненої комори в маєтку Флада — кімнати Синьої бороди, де приховані свідчення морального розпаду, замаскованого під високе мистецтво: *«Філіп знайшов замкнуту комірчину. <...> Філіпу це згадалося, коли він прочитав «Синю Бороду». Він зауважив, що люди в казках завжди робили те, що їм забороняли <...> [він] не збирався вторгтися на заборонену територію. Йому просто здавалося, що замкнута комірчина — це дивно, можливо, через Синю Бороду»* [4, с. 199].

У коморі зберігаються керамічні вироби, що були гротескним втіленням стилю Ар Нуво: *«Глеки виявилися непристойними химерами ..., [що] передавали всі можливі види людських сексуальних проявів і злягань ... У декого з них було видовжене обличчя й пологі плечі Імоджен, у декого - Помонині округлості»* [4, с. 402]. Ідейне вчення руху мистецтва та ремесел закликає наслідувати природу як джерело моралі та естетики, однак Баєтт показує узурпацію і викривлення цієї тези. Флад підміняє пасторальну природу інстинктивною хіттю, знімаючи табу на інцест. Функція вертикального контексту — розкрити вікторіанське лицемірство. Те, що зовні відповідає естетичним канонам (Arts and Crafts, ідеологія Morris) стає свідченням збочення.

2.3. Театральний код роману: стратегії сценічності та гри

Досліджуючи питання театралізації життя авторка вибудовує систему глибоких метафор, що втілюють утопічні ідеали та фіксують стан культури перед лицем історичних змін. Театр у «Книзі для дітей» функціонує не лише як наскрізний мотив, а як *Theatrum Mundi* [82]. Родина Веллвудів живе за принципом «життя як гра»,

свідомо перетворюючи повсякдення на перформанс. З цієї позиції театр постає додатковим простором утопії, механізмом ескапізму, що уможливлює заміну нерозв'язаних конфліктів сценарієм з розв'язкою. Він стає універсальною оптикою, що увиразнює розвиток конфліктів роману. Баєтт вкотре вдається до інтелектуальної іронії, демонструючи, як театр стає небезпечним симулякром. Замість очікуваного аристотелівського катарсису пропонує лише естетизацію травми та ілюзію контролю. Театральний код роману реалізується Баєтт через широкий репертуар, що охоплює рекурсивні постановки «Сну літньої ночі» В. Шекспіра, маріонеткові вистави Ансельма Штерна («Попелюшка», «Піщаний чоловік», «Ганс мій їжак»), знакові твори модернізму та дитячої літератури («Саломея», «Електра», «Пітер Пен»), метафікційні драми Олів Веллвуд («Чарівний замок», «Том під землею») та театр війни («Дезертир»)

2.3.1. Шекспірівський інтертекст як метатеатральна іронія

Рецепція творчості Вільяма Шекспіра виходить за межі літературної алюзії, набуваючи статусу культуротворчого міту. Наприкінці XIX століття фігура Шекспіра трансформується в уявну точку опори, як б мала об'єднати розколоте суспільство через спільний культурний простір. Феномен, відомий як «бардолатрія» (bardolatry), ілюструє тезу, що для едвардіанців театр і тексти Шекспіра виконували функцію своєрідної релігії. Піднесення Шекспіра як «трансцендентної персоніфікації національного ідеалу» [51, с. 14], була не просто визнанням його генія, а й політичним та соціальним проєктом. Кожна з епох (зокрема, окреслені в романі) адаптувала та привласнила Шекспіра для обґрунтування своїх моральних цінностей та ідей [51; 63; 67].

Центральною алюзією, безперечно, є п'єса «Сон літньої ночі»: вона стає символічною віссю для всього роману за допомогою інсценувань, що повторюються. Репрезентація комедії відбувається в перших розділах роману, і повторюється ще чотири рази, створюючи метатеатральну рамку для висвітлення змін в характерах персонажів і проблематики тексту. Така кількість вистав не даремна — сцена в романі стає моделлю суспільного устрою і засобом художнього коментаря до подій.

Уперше «Сон літньої ночі» з'являється в історії Веллвудів в 1879 році, в церковній залі в районі Уайтчепел, Лондон. Під час вистави Гамфрі Веллвуд (Оберон) та Олівія Грімвіт закохалися один в одного і заклали початок міту родини Веллвудів. Пара інтелектуалів – Гамфрі Веллвуд та Тобі Ю, у рамках своїх освітніх ініціатив в Іст-Енді, вирішують поставити виставу Шекспіра для робітників Східного Лондона. Однак у підтексті зрозуміло, що в цій постановці Гамфі переслідує не просвітницьку, а індивідуальну мету — завоювання руки однієї з сестер Грімвіт, які відвідували його лекції з літератури та британського фольклору. Тобі теж закоханий в Олів, проте вирішує одразу поступитися другу: *«Вона воліє тебе. Ти в нас юнак серйозний. Ти її вразив. А я клоун. Гамфрі не став сперечатися, бо дотримувався тієї самої думки»* [4, с. 53]. Мистецтво ховає за собою еротичний підтекст, адже понад усе Гамфрі (Оберон) прагне заволодіти Олів (Титанією).

Гамфрі, як режисер, зливається з цією виставою, адже вона стає сміливим мистецьким експериментом в гендерному, соціальному та моральному питаннях вікторіанської епохи: *«На акторів сміливо набрав справжніх робітників і зайд-ідеалістів. А ще сміливо набрав чоловіків і жінок.»* [4, с. 51]. По-перше, на противагу професійному театру, де актриси вже стали нормою, участь жінок в публічних виставах все ще вважається сумнівною. По-друге, змішаний склад акторів: *«На роль Пака досконало підійшов жиливий вуличний торговець-кокні, а на роль Гелени – висока білява бібліотекарка. Афінських громадян грала строката суміш зайд-джентльменів і місцевих робітників»* [4, с. 53], що показує співучасть різних соціальних станів, чого раніше в публічному просторі не спостерігалось.

Гамфрі Веллвуд та Олів Грімвіт будуть грати роль Оберона й Титанії в майбутніх виставах, що відповідає їхній чільній ролі в сімействі. Тобі Юлгрів відмовляється від ролі Пака, але натомість грає Боттома — отож наперед програє любовний трикутник. Молодша сестра Віолетта, відмовившись від ролей Гермії або Іполіти на сцені, вирішує створити костюми для вистави — це рішення залишитися за лаштунками також визначить долю дівчини, адже далі всі домашні справи сімейства Веллвудів та виховання дітей стане її головною відповідальністю, а Олів

прийматиметься лише публічною демонстрацією. За сюжетом, ця аматорська вистава змінює життя героїв — як і в Шекспіра, де чари призводять до трьох весінь, театральний Гамфрі у «Сні літньої ночі» схиляє Олів до шлюбу. Це перший крок Веллвудів у перетворенні мистецтва на стиль життя — тема, яка неодноразово з'являтиметься в сюжеті роману.

Удруге «Сон..» ставлять у червні 1895 року в Ропавчиному прилісі. У романі розгортається «жива картина» — божественне сімейство Веллвудів організовує третю щорічну світську вечірку, приурочену до свята літнього сонцестояння (Midsummer Party). Вони прикрашають свій сад, перетворюючи його в казковий простір і ставлять виставу «Сон літньої ночі». Подружжя Гамфрі та Олів знову перетворюється на Оберона та Титанію. Баєтт описує цю сцену очима Філіпа: *«Чари опускалися на людей і кущі, і він уперше побачив дім і сад так, як їх бачили їхні творці – з любов'ю. Вони були водночас дикі і приручені. Поміж мурів і живоплотів мерехтіла магія. Гамфрі й Олів - король і королева фей - промовляли золоті слова, благословляючи одружених чоловіків і жінок, народжених і ненароджених дітей»* [4, с. 99–100]. У романі вистава виконує роль яскравої деталі епохи, передає настрої та обставини тогочасного життя. Наприклад, один з гостей Август Штейнінг привіз голову осла, яку начебто носив Сер Герберт Бірбом Трі — англійський актор та режисер XIX століття: *«Август Штейнінг витягнув голову осла, яку, кажуть, носив ще Бірбом Трі, Тобі Юлтрів влігся на схилі, що вів до хащів, і продекламував чарівний сон Навія»* [4, с. 98]. Проспер Кейн та його діти Джуліан і Флоренс приїждять в костюмах персонажів «Бурі», що свідчить не про ситуативне використання «Сну...» як романтичного способу провести літній вечір, а про постійне поцінювання всієї драматургії Шекспіра. Діти – *«...Дороті, Філіс і Флоріан постали перед публікою як Горо-шок, Метелик і Гірчичка»* [4, с. 98], що є чудовою ілюстрацією принципів виховання пізньовікторіанської ліберальної інтелігенції. Театральна взаємодія між Олів Веллвуд (Титанія) та Тобі Юлтрів (Навій, Bottom) демонструє вікторіанський еротизм, де за невинним, вискокоморальним розігруванням сюжету вистави криється сміливий сексуальний інтерес: *«Тобі відчував, як десь углибині її тіла б'ється серце. Вистава додала йому сміливості, й*

він пригорнувся до неї, як дитя, з жалем згадуючи раніші постановки, коли його мучив еротичний трепет і щем» [4, с. 98]. Навіть костюми для вистави натякають на перехідний етап в історії, де нові ідеї (суфражизм, фабіанство, соціалізм) змішуються з традицією: *«Гамфрі й Олів тим часом пішли вдягати свої тоги на згадку про «їхню» п'єсу, «Сон літньої ночі», що не була, строго кажучи, ані єлизаветинською, ані повністю афінською: переважали вільні шовкові й полотняні строї у стилі мистецтв і ремесел, срібні й золоті, розквітчані, легкі»* [4, с. 60]. Поряд з тим, (це також можна розглянути на метататральному рівні) вистава як *mise en abyme* виступає своєрідним дзеркалом, що в мініатюрі відображає проблематику всього роману та водночас задає вектори інтерпретації [47]. Титанія (Олів) та Оберон (Гамфрі) зачаровують присутніх і навіюють відчуття безпеки та відсутності часу. Олів Веллвуд використовує театр, щоб створити для своїх дітей захищений «казковий сон», де вони не стануть дорослими і не відчують реальних проблем — тоді як створення персональних книжок для кожного з них тільки підтверджує силу цього бажання. Проте Баєтт використовує цей мотив іронічно: як і в оригінальній п'єсі, зачаровані персонажі вимушені прокинутися, проте у випадку героїв «Книги для дітей» типовий комедійний щасливий фінал замінено трагічним викриттям таємниць, брехні та нерідко відвертим жахом. Олів як авторка замикає дітей у рамках нескінченної ілюзії — зокрема її син Том, що виконував роль Пака, назавжди залишається в пастці казок, і кожна спроба «доторкнутися до світу» стає травматичною та лише поглиблює цю ізоляцію: *«Том став при вході в хащі й почав: Леви рикають вночі, // Десь на місяць вие вовк. Говорив він легко, чітко, у правильному ритмі. Всі завмерли»* [4, с. 99].

Утретє «Сон...» з'являється в 1901 році, у формі лялькової вистави, яку ставить Ансельм Штерн у своєму театрі «Шпігелгартен» (ориг. нім. Spiegelgarten – Сад дзеркал) теж у час сонцестояння (ориг. *Johannisnacht*). На відміну від англійських версій, мюнхенська версія є *«altogether wilder»* (в укр. перекладі – *шаленіша*). Контраст цієї дикості та англійської «приуроченості» розкриває німецьке *fin de siècle* — більш архаїчне, язичницьке та розкуте. Штерн повертає п'єсі фольклорне коріння, де магія є непередбачуваною та небезпечною, а музика моторошною: *«Ансельм*

*Штерн поставив лялькову версію “Сну літньої ночі”. Незграбні маріонетки-люди й феї з обвислими крилами гасали намальованим лісом під зловісний вереск флейт і волинок» [4, с. 554]. «Ремісники, вбрані як баварські робітники, танцювали народних танців» [4, с. 554], — перетворення афінських ремісників на баварських робітників, що виконують селянський танець, вписується в контекст німецького романтизму з його інтересом до «народного духу» (volk), а також ролі Шекспіра, що вкорінився в цю традицію [37, с. 182; 66]. На відміну від англійських «чорноробів», вони постають з місцевої, земної культури, що підкреслює зв'язок театру Штерна із землею та традицією. У романі після вистави вони святкують Johannisnacht: *«Ансельм Штерн з родиною розвели в себе надворі багаття ... Усі витанцьовували навколо ... стрибати через попелище. Ансельм роздав усім блакитні квіти (Rittersporn, остріжки), щоб кидати в жар - “а з ними і всі ваші біди і тривоги”»* [4, с. 555]. У цьому епізоді розгортається метафора маріонетки як двійника людини. Штерн конструює сценічну реальність як дзеркальне відображення власної родини: лялька Оберона — короля фей — отримує риси самого майстра, тоді як фігури інших персонажів імітують зовнішність Дороті, Грізельди та Вольфганга: *«Дороті зауважила, що в Оберона тонке обличчя самого Ансельма Штерна... Пак <...> був чимось схожий на Вольфганга. А Гермія і Гелена - це Дороті і Грізельда з розширеними від подиву очима»* [4, с. 588]. У цій сцені Штерн узурпує право визначати долі дітей, буквально смикаючи їх за нитки.*

У 1902 році читання «Сну...» відбувається під час літнього табору в Нью-Форесті. Ця вистава розгортається в контексті популярного серед едвардіанської молоді руху «повернення до природи» (нове язичництво). Табір з ритуалами голого купання та читанням драм просто неба стає спробою сконструювати утопічну спільноту, звільнену від соціальних тягарів. У цьому просторі читання п'єси набуває характеру єднання з природою, що перетворює англійський ландшафт на містичний ліс. Утім авторка знову нагадує про крихкість цього «золотого моменту», який приречений на руйнацію: *«Потім усі вони казали, що потрібно запам'ятати цей час – не можна забувати, як це: бути молодим, бути живим. Їх осявало сонце. Повітря*

світилося золотом, і блакиттю, і запашною темно-претемною зеленню під деревами.» [4, с. 545].

Розподіл ролей у імпровізований виставі функціонує як іронічний коментар до реальної динаміки стосунків між персонажами: «*They read plays... A Midsummer Night's Dream, with Wolfgang as Oberon, Florence as Titania, Imogen as Hippolyta and Charles, Griselda, Dorothy and Geraint as the confused lovers. Tom was Puck*» [4, с. 233]. Тандем харизматичного іноземця Вольфганга в ролі Оберона та сильної інтелектуалки Флоренс в образі Титанії імпліцитно підкреслює їхній чільний статус у групі. Водночас повернення Тома до ролі Пака остаточно закріпив за ним архетип вічного трикстера – духа природи, що не старіє. Для Тома Веллвуда ця роль перестає бути грою і стає вираженням його сутності — існування поза соціальними інституціями в замкнутому чарівному просторі. Дороті, яка має почуття до Вольфганга, непокоїться, адже «*зауважила, що [він] намагається причарувати Тома*» [4, с. 590], що зокрема натякає на ще один відомий спосіб інтерпретації «Сну літньої ночі» через поняття гомосоціального трикутника [85, с. 162], де двох чоловіків поєднує жінка, але справжній емоційний чи еротичний зв'язок існує між чоловіками. Ширше дослідження загальної проблематики та її вияву в шекспірівських п'єсах описано в працях Маріо ДіГанджі та Брюса Р. Сміта [50; 88]. Та Вольфганг «*причаровував усіх незалежно від статті*» [4, с. 590], що робить інтерпретацію в цьому русі непродуктивною, але в той же час поглиблює його схожість до свого сценічного втілення Оберона, який здатен впливати на оточення і не є обмеженим гендерною нормативністю (докладніше про це у розділі 3.2). Хоч його стосунки з Томом не перетворюються в окрему сюжетну лінію, ця деталь заслуговує на увагу як приклад майстерності Баєтт у побудові багатовимірних персонажів, і підтверджує її статус ґрунтовної літературознавці. Образ войовничої королеви Амазонок Іпполіти, підкореної Тесеєм, створює сумний контраст з реальною долею Імоджен — у житті вона довго була підкорена батькові, а згодом Просперу Кейну, що є повною протилежністю її сценічному втіленню.

Також участь німецьких юнаків (Вольфганга та Леона) у виконанні англійської канонічної комедії символізує короткий період культурної дружби напередодні Першої світової війни. Вольфганг розширює текст німецькою романтичною традицією через пісні руху Wandervogel показуючи європейську солідарність, що невдовзі буде знищена: *«Надвечір того самого дня прийшли німці - Вольфганг і Леон <...> Вони співали ... пісні Wandervogel, пісні із "Зимового шляху"»* [4, с. 588].

Окрім «Сну...», у романі з'являється інша шекспірівська драма. На одному з соціалістичних літніх таборів герої ставлять «Зимову казку», у якій Баєтт поєднує мотиви пасторалі та міфу з нео-бароковою театральністю [93], створюючи синтетичну візію мистецтва як простору відродження: *«На театр перетворилися дикий сад при Вкупі, що був колись формальним парком, і занедбані живоплоти <...> Була козлорога герма з кошлатими стегнами, була оголена дівчина з розпущеним волоссям <...> а до дії в сицилійському палаці їх прибирали»* [4, с. 320], — сцена уособлює прагнення повернутися до природи й міфу як протидію протидію сучасній «сицилійській» палацовій культурі [62].

Окрім цих постановок, шекспірівський інтертекст пронизує роман епізодичними згадками, які позначають рольові моделі та психологічні стани персонажів. Ім'я Проспера Кейна (*«Prosper was disguised»*) та його кар'єра хранителя музею натякають на мага Просперо з «Бурі», що володарює своїм «островом речей». Джуліан згадує поему Браунінга про персонажа «Бурі», як одну з улюблених: *«... “До грецької урни”? “Калібан про Сетебоса”? А в тебе? А в тебе?»* [4, с. 345]. У сценах емоційного напруження Герберт Метлі та Бенедикт Флад озвучують «Короля Ліра»: *«звертаючись уже до іншої метафори, відповісти, як Блазень - королю Ліру, коли той кричав “О серце, серце! Тихше, заспокойся!”»*, — та — *«Скигліть, - раптом сказав Бенедикт. - Скигліть, скигліть. За мить Проспер збагнув, що цей нестерпний чоловік цитує короля Ліра, коли той виходить на сцену з мертвою донькою на руках.»* [4, с. 564]. Елсі Уоррен осмислює аспекти материнства крізь призму «Макбета»: *«А потім з'являється леді Макбет і раптом каже, що давала дитині груди. І це єдина згадка <...> і вона згадує про ту дитину, тільки аби сказати, що*

відірвала б її від грудей. Це страшно. Так і задумано.» [4, с. 212]. Згадки в розмовах п'єс «Дванадцятій ночі» та «Як вам це сподобається» можна інтерпретувати в контексті жіночої емансипації, що теж представлена в романі («We shall be poor monsters, like Viola in Twelfth Night..." / «She talked about Rosalind and Viola, dressed as men, having to take charge of things, full of hope» [4, с. 344]. Гамфрі звертається до п'єси «Генріх», коли обирає ім'я своєму синові: *«Гамфрі думав про Шекспіра для статті, яку напише про Трансвааль. Думав про Англію. Він завагався, вибираючи між Гаррі і Джорджем»* [4, с. 245], а також при викладанні лекцій. Інтелектуальний флірт здійснюється через посилення на ще одну п'єсу: *«я та жінка, якою я стала тепер, з'явилася, коли ти заговорив про шарм суперечок між закоханими у "Багато галасу з нічого"»* [4, с. 214], і завершує цей ряд рефлексія щодо жіночих ролей в театрі згадкою вистави «Антоній і Клеопатра» в місячному світлі: *«Йому хотілося б побачити, як місіс Веллвуд виконала б роль Клеопатри. Він поцілував її руку»* [4, с. 323].

2.3.1. Сценічна поетика штучного та жахливого

1) Маріонетковий театр

Ляльковий (маріонетковий) театр у романі Баєтт поєднує у собі естетику фройдівського Unheimliche (моторошного) та жанр політичного кабаре. Репертуар виходить за межі канонічних сюжетів («Попелюшка», «Пісочна людина»), розширюючи вертикальний контекст твору через специфічні фольклорні та стратиричні мотиви. Зокрема вистава братів Гримм «Ганс мій їжак» (Hans mein Igel) стає ключем до розуміння Дороті, а політична сатира «Die Feine Familie» («Благородна родина») десакралізує європейських монархів в дусі мюнхенського кабаре.

Перша маріонеткова вистава «Попелюшка» (Aschenputtel) вводить в наратив роману німецький романтизм (брати Гримм), що різко контрастує з традицією Шарля Перро. Замість чарівних перетворень вистава фокусується на каліцтві та тілесності, де золотий черевичок був заповнений кров'ю. Реакція юних глядачів демонструє крах очікування. Дороті відмовляється уявляти побачене та здригається від огиди, Гедда

жахасться надмірності насильства, а Філіс заперечує істинність сюжету через відсутність канонічних атрибутів. Замість естетичної насолоди вони переживають шок і відторгнення. Фінальна сцена покарання сестер перетворює театр на простір травматичного досвіду: «...*Останні сцени були криваві. Одна горда сестра, <...> втяла собі великий палець кухонним ножем*» [4, с. 76], що фіксується в пам'яті дітей надовго і виринає в майбутньому.

Постановка за новелою Е.Т.А. Гофмана «Піщаний чоловік» (Der Sandmann) стає ключовим епізодом для розуміння поняття «жива лялька». Звертаючись до філософії Генріха фон Кляйста, персонажі романтизують маріонетку як ідеал грації, недосяжний для людини через те, що вона має свідомість: «*А маріонетки - це <...> створіння повітря, <...> Гайнріх фон Кляйст у своєму <...> есеї сміливо заявляв, що маріонетки грають досконаліше, ніж актори-люди*» [4, с. 111]. Історія Натаніеля, що закохується в автомат Олімпії, накладається на історії Серафіти, Помони, Імоджен, що живуть як пасивні об'єкти в руках чоловіків. Крах Олімпії показує долю особистості, позбавленої власної волі: «...*дівчина тріснула на шматки в них у руках і розлетілася по цій сцені - голова підстрибнула так, що тільки волосся замайоріло*» [4, с. 113]. Образ металевих нутощів оголює насильницьку природу паріахального контролю. Дороті Веллвуд відчуває відразу до ідеї контролю, і сприймає пальці, що керують ляльками як небезпеку, якій треба цинити опір. І хоч вона мала дитячу огиду до ниток, вже дорослою вона обирає професію хірурга — дія, хоч з елементом впливу на тіло, однак терапевтична. Іронічно, що сама вона є біологічною донькою лялькаря Штерна, що робить її зв'язок зі світом маріонеток сильнішим. Фродівське трактування «Піщаного чоловіка» показує повернення дитячого страху перед батьківською фігурою, який мав би бути подоланий, але виринає в дорослому житті [60].

«Мій їжак Ганс» (Hans mein Igel) — ще одна вистава, яку Ансельм Штерн розіграє в Мюнхені, функціонує як акт парамовної комунікації між батьком та донькою, розкриваючи відчужену ідентичність через гібридність дитини, яка народжується наполовину їжаком, наполовину хлопчиком: «*Дивна то історія. То*

оповідь про жінку, яка так мріяла про дитину, що сказала: народить кого завгодно, хоч би й їжака. А в казках мрії збуваються» [4, с. 539]. Образ протагоніста стає центральною метафорою для осмислення такої ж «гібридної» ідентичності Дороті. Вона проєктує сценічного персонажа на власну ситуацію незаконно народженої дитини. Колюча зовнішність Ганса, як й інтелектуальна жорстокість Дороті, розкривається не як вада, а необхідна форма захисту для збереження вразливого нутра. Цією виставою Штерн перетворює травму доньки на сюжет про приховану красу: *«вона розчулилася до сліз, почувуючись рідкою всередині; її шарпало навсібіч, як місяць тягне припливи і відпливи. На таке вона не розраховувала»* [4, с. 541].

У мюнхенському кабаре «Ельф Шарфріхтер» (з нім. «Одинадцять катів») представляють виставу «Die Feine Familie» («Благородна родина»), що виконана в стилі політичного гротеску. Постановка зображує європейських монархів як банду сварливих дітей *«що б'ються за іграшки - імперію в Південній Африці, палац у Пекіні. Дядько і кузени - Едвард, кайзер Вільгельм, цар Ніколай - ревіли від люті, як малі діти, і плели змови один проти одного»* [4, с. 551]. Метафора глобалізує тему дорослих дітей і подає війну як наслідок незрілості еліт, що граються в імперіалізм. Театральний виступ: *«Мов тіні у танку ляльок, // Кружляєте ви, люди; // <...> І лиш в йому відомий час // Мотузки перекусить.»* [4, с. 551] і символізує раптовий колапс старого світу в Епоху Свинцю.

2) Модерна драма та опера

Еволюція культурного контексту в романі простежується через рецепцію знакових модерністських вистав, які відвідують персонажі. Перегляд вистави «Саломея» Оскара Вайлда в Мюнхені занурює в атмосферу декадансу. Театральний простір уподібнюється розпеченій червоній печері, а пластика актриси — рухам змії: *«Зала скидалася водночас і на гарячу червону печеру чи лоно, і на ельфійський ліс <...> Акторка, що грала Саломею, гнулася, наче в ній не було кісток, - водночас заклиначка змії і сама змія»* [4, с. 553]. Метафора відсутності кісток на позначення гнучкості перегукується з відмовою від вікторіанського корсету на користь плинності інстинктів. Чарльз/Карл називає це кітчем, а Дороті, майбутня лікарка,

відсторонюється від вистави, повторюючи про себе назви кісток. Червона печера натякає на нову жіночу сексуальність, яку вивільняє модерн.

Прем'єра опери Ріхарда Штрауса «Електра» знаменує появу жорстокого експресіонізму в англійському просторі. На відміну від постановки Вайлда, це вже не натяк на небезпеку — а пряма агресія: *«У лютому 1910 року в Ковент-гардені поставили «Електру» Ріхарда Штрауса <...> Електра впускає в серце ненависть - “порожньою, з отруйним подихом” <...> У «Таймз» писали, що вона «у своїй огидності не має рівних у цілій історії опери»* [4, с. 775]. Образ героїні, яка пригортає ненависть як нареченого в тілі, резонує із духом епохи, що готується до самознищення. Різка реакція преси показує розкол у суспільстві: старий світ сприймає нове мистецтво як потворність і не розуміє, що це вже відображення реальності.

Також у романі є згадки балету «Петрушка» Ігоря Стравінського, композитора польського та українського козацького походження: *«25 липня, давали і «Йосипа», і «Петрушку», що завершувався пафосною смертю живої маріонетки. Того самого вечора австрійський посол відкинув відповідь сербів на його ультиматум»* [4, с. 821], показуючи, що завіса падає одночасну для вистави та миру в Європі.

3) Дитячі вистави

Загадка про популярну музичну пантоміму «Блубелл у Дивокраї» (Bluebell in Fairyland) є способом розмежувати два уявлення про фантастичне, характерне для епохи. Вистава створює контраст між англійською традицією (хімерна, але безпечна) та німецькою (темніша та жорстокіша). Август Штейнінг, коли коментує цю виставу, підкреслює її поверховість та відсутність жаху, що притаманний справжньому фольклору: *«Усе таке гарненьке, вигадливе, дуже англійське. От німці розуміють, що потойбічні створіння - це не гарненькі милі паняночки з крильцями ... Вони знають, що по темних лісах ... чатує різне. І про це треба пам'ятати»* [4, с. 489]. Вистава «Пітер Пен» Дж. Баррі постає як симулякр дитинства. Якщо для публіки вистави є тріумфом уяви, то для Тома Веллвуда — це підробка (детальніше див. у підрозділі 3.1. – К.О.). Баєтт акцентує увагу на технічних сторонах магії вистави, що руйнує сакральний міф золотого дитинства: *«Це все вигадки про вигадки про вигадки*

<...>тут тільки дроти, ниточки й маски» [4, с. 663]. Окрім справжніх вистав, які у свій час ставилися в реальних театрах, Баєтт описує дві оригінальні вистави за п'єсами Олів Веллвуд. Ці вистави демонструють еволюцію наративу, що трансформується від ігрової імпровізації до жорсткої сценічної фіксації.

«Чарівний замок» (The Fairy Castle) — це експериментальна вистава (pageant), що поєднує в собі елементи масового дійства, маріонеткового театру та інсталяції. Август Штейнінг у декораціях до вистави візуалізує центральну для роману опозицію «золотої» вікторіанської ілюзії та «свинцевої» реальності, що насувається. Сценічний простір у коморі чітко розділено на дві частини: сяючий і позолочений замок на передньому плані (shining and gilded castle) як символ казки і темна вежа за ним, що нагадує піч для випалювання чи сушарку для хмелю. Образ темної вежі вводить у дитячу виставу індустриальні та танталогічні мотиви: *«У меншому, позолоченому замку - то був не замок навіть, а блискуча скринька - маріонетки давали казкові бенкети. А в тіні за ним височіла химерна темна вежа, за формою подібна до печі чи хмелесушарні»* [4, с. 643]. Це відсилає до відомої поеми Роберта Браунінга «Чайльд Роланд до Вежі Темної прийшов» й інтертекстуально трансформує дитячу виставу на сумне пророцтво. Також це створює прямі алюзії на майстерню Бенедикта Флада, де мистецтво народжується через насилля. Момент завершення вистави стає символічним етапом руйнування. Фінал, який написала Олів, передбачає зникнення золотого світу, де діти були лише маріонетками. Сцена теж натякає на майбутній крах епохи, хоча з'являючися в другій половині роману більш слугує усвідомленням, що діти проживають вже побачене [4, с. 643].

Публічною виставою «Том у Підземеллі» (Tom Underground) в театрі «Елізіум» (1909) Олів Веллвуд остаточно відкриває інтимний світ свого сина Тома, його душевні таємниці для розваги загалу. Режисура Августа Штейнінга перетворює п'єсу на нову форму театральної драми, яка побудована на інверсії. Штейнінг стилізує зовнішність та рухи живих акторів під маріонеток, а лялькових персонажів наділяє ілюзією життя. Сценічний образ хлопчика без тіні перетворюється на гротескну пародію внутрішнього світу Тома Веллвуда. Це стає моментом остаточного розриву

з матерією. Вистава стає центральною метафорою роману, що демонструє хижацьку природу творчості Олів. Вона використовує дітей, але не здатна їх захистити. Популярні дитячі феєрії та вистави Олів функціонують в романі як інструменти конструювання штучного дитинства.

4) Театр війни

Трагічний момент театральності в романі відкривається в епізоді шпитальних вистав часів Першої світової війни. Поранені та контужені солдати розігрують аматорську п'єсу «Дезертир» (The Deserter). На відміну від попередніх постановок, що характеризувалися ескапізмом, ця п'єса не конструє альтернативну реальність, а дублює найжорстокіші аспекти військового побуту: *«У “Дезертирі” точно відтворили трибунал над дезертиром <...> Обвинувачуваний був героєм і відважно гинув на сцені перед розстрільним загonom»* [4, с. 829]. Реакція на п'єсу демонструє зміну бачення війни. Засуджений злочинець набуває статусу героя, а симпатії поранених чоловіків опиняються на боці того, хто відмовився виконувати обов'язок. Коментар Дороті підкреслює, що реальність фронту є такою ж: *«більшість солдатів має спокусу дезертирувати»* [4, с. 829]. Також, у цьому випадку вистава є способом опрацювати травму. Розігруючи смерть на сцені, солдати намагаються опанувати свій страх перед війною, перетворити її на буденний факт.

Висновки до другого розділу

Аналіз вертикального контексту в романі дозволяє реконструювати багатовимірну модель епохи *Fin de siècle*. Дослідження окремих соціокультурних, естетичних та ідеологічних аспектів періоду кінця XIX — початку XX століття як активних інструментів смислоутворення виявляє такі закономірності.

Архітектоніка роману, що заснована на трансформованому гесіодівському міфі про зміну епох («Золота», «Срібна», «Свинцева»), формує есхатологічний вектор наративу. Вертикальний контекст деміфологізує вікторіанську утопію, демонструючи, що ідилія «Золотого віку» базувалася на економічному фундаменті

імперської експлуатації та психологічному інфантилізмі. «Срібна доба» характеризується домінуванням симулякрів та оманливих концептів на міжособистісному та загальнокультурному рівнях — досвід підмінюється ролями, штучними наративами, а театралізованість стає автентичністю. «Свинцева доба» стає останньою точкою, де життєтворча алхімія Вікторіанства поступається анігіляції покоління.

Матеріальна культура (кераміка, одяг, ювелірне мистецтво) також виступає як етичний та ідеологічний маркер. Аналіз екфразисів виявив амбівалентність естетики Arts and Crafts: високі ідеї провокують легітимізацію елітаризму та гендерного насилля; особистість стає предметом заради створення шедевра. Вистави В. Шекспіра, театр ляльок, зразки модернізму, дитячої літератури, метафікційні драми Олів Веллвуд та театр війни утворюють глибокий театральний код, що пронизує всі рівні тексту, трансформуючи життя героїв на перформанс (*Theatrum Mundi*). Театр функціонує як інструмент амбівалентного характеру: він пропонує простір для ескапізму або реалізації, але водночас викриває штучність та поглиблює кризу особистостей. Еволюція репертуару — від романтичного «Сну літньої ночі» до експресіоністської «Електри» та натуралістичного «Дезертира» — відображає крах культурних ілюзій перед лицем історичної травми.

Вертикальний контекст у романі виконує функцію герменевтичного ключа, що дозволяє побачити за фасадом родинної саги глобальну трагедію європейської культури, яка, прагнучи створити естетичну утопію, неминуче прийшла до самознищення.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ У СВІТЛІ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ

3.1. Міт дитинства: деконструкція казкового наративу

У романі А.С. Баєтт звертається до культури виховання періоду кінця XIX — початку XX століття, деконструючи ідеал «невинного дитинства», який був ключовим концептом вікторіанської свідомості [72]. Крізь призму вертикального контексту — інтертекстуальних зв'язків, казок, мистецтва, ремесла, фольклорних мотивів та історичних алюзій Баєтт розкриває темну сторону утопії, де дорослі використовують дітей як матеріал своїх проєкцій. Герої стають трагічними, намагаючись жити за законами мистецтва та міту в епоху, що стрімко наближається до руйнації — Першої світової війни (Розділ — Залізний вік).

Перш за все, цю ідею можна простежити через художню реконструкцію та критичний аналіз соціально-політичних явищ доби (прогресивна педагогіка, рух Мистецтв та Ремесел, фабіанство), що розкривають, як ідеологічні конструкти батьків перетворювали дітей на егоїстичний експеримент.

Батьки-інтелектуали в романі (Веллвуди, Кейни, Флади), послідовники Вільяма Морріса, сповідують естетизм, що впливає з духу руху мистецтв і ремесел. Діти стають елементами дизайну, артефактами: їх одягають у специфічний одяг, оточують ремісничими виробами та перетворюють в частини «живих картин», міфів та п'єс. Як наслідок людина починає сприйматися не як особистість, а як частина інтер'єру чи витвору мистецтва, а її функція — відповідати стилю епохи та бути прикрасою. Фіона Маккарті, авторка біографій Вільяма Морріса та Еріка Гілла, досліджувала, як утопічні родини митців приховували експлуатацію за красою простого життя [79]. У розділі «Подяки» А.С. Баєтт зазначає, що книга Ф. Маккарті про В. Морріса була «надзвичайно корисною» для написання роману, що підтверджує, що критика надмірної естетизації дітей базувалася на реальних історичних прецедентах. У тексті роману є сцени підготовки до вечірки сонцестояння, коли Олів створює свій райський

світ: *«На дівчатах були яскраві фартушки – на Дороті темно-синій, як у м'ясників, на Філліс яскраво-рожевий, на Гедді багряний. Дівчата від того ставали схожі на барвистих метеликів»* [4, с.40].

У праці «Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture» Джеймс Кінкейд (James Kincaid) стверджує, що вікторіанці та едвардіанці конструювали дитину для естетичного споглядання, що часто межувало з еротизацією невинності [72]. У романі Бенедикт Флад використовує своїх дочок як моделей для еротичних скульптур з кераміки, перетворюючи їх на об'єкти споживання.

Фабіанці та прихильники «нового життя» (The Fellowship of the New Life) вірили в «природне виховання». Вони відкидали класичну освіту на користь фізичного розвитку, свободи та контакту з природою. Праця Гамфрі Карпентера «Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature» розкриває, що едвардіанський культ дитинства був радше формою ескапізму дорослих, які відмовляються дорослішати самі, залишають своїх дітей не підготовленими до життя (концепт Аркадії). У романі це втілено через образ школи Бідейлз (Bedales) та домашнє навчання Тома Веллвуда. Заснована в 1893 році, школа Бідейлз практикувала спільне навчання хлопчиків та дівчат, акцентуючи увагу на роботі на свіжому повітрі та ремеслах. Баєтт використовує реальний факт про цю школу для ілюстрації того, як відсутність академічного тиску призводить до соціальної дезадаптації.

Діти фабіанців, що вирости в атмосфері теоретичних розмов про соціальну справедливість, часто відчували розрив між тим, що їхні батьки говорять, і тим, що вони роблять [80]. Діти могли самостійно радикалізувати ідеї (наприклад, суфражизм, синдикалізм тощо), у спробах досягти не еволюції, а революції (Карл/Чарльз). У романі цей перехід від теорії до терору також втілено в образі 13-річної Гедди Веллвуд, що відкидає пасивність матері-письменниці та обирає шлях виробничого суфражизму, вбачаючи в цьому спосіб бути справжньою: *«Її обурювало, що їй доведеться жити жінкою. Вона вважала, що народитися жінкою - це страждати*

від несправедливості й коритися, і вирішила бунтувати. <...> Вона Діятиме. На початку була Дія.» [4, с. 576].

Також окремим пластом вертикального контексту для розкриття механізму штучної реальності для дітей є літературні алюзії, зокрема творчість Кеннета Грема. Література «Золотого віку» (Дж. Баррі, К. Грем, Е. Несбіт) культивувала образ дитинства як відокремленої, сакральної території, де час зупиняється, а дорослішання асоціюється з втратою. Як зазначає Гамфрі Карпентер у праці *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature* (1985) — дитяча література того часу була пошуком Аркадії [45] — втечею від реальності індустріалізації та соціальних змін у вічне літо дитинства. Баєтт показує, що літературна Аркадія є пасткою. Баєтт також вводить у вертикальний контекст біографію самого Кеннета Грема, щоб підкреслити інфантилізм епохи. Грем працював секретарем Банку Англії (як і Гамфрі Веллвуд спочатку), але писав дитячі книги: *«Кеннет Грем - 1893 року опублікував «Поганські записки», 1895-го - «Золоту добу» Була в нього й, так би мовити, доросла робота: він був секретарем <...> в Банку Англії»* [4, с. 565]. Через літературний код Кеннета Грема Баєтт показує, що вікторіанська «Аркадія» була не просто естетичним вибором, а формою соціальної сліпоты. Дорослі насолоджувалися міфом про вічне літо, тоді як діти залишалися замороженими в часі. Найвиразнішим інструментом такої «колонізації» дитинства у творі стають власні казки Олів Веллвуд.

Казки стають виразним інструментом, за допомогою якого Баєтт демонструє, як реальність дітей підмінюється естетизованим мітом із жорсткими наративними рамками, що зрештою набувають фатальности. Вони є формою вставного тексту, що має свій наратив, структуру, стиль та змістовну автономію, але взаємодіє з основною наративною рамкою, коментуючи або відзеркалюючи її засобами іншого жанру; створюючи ефект багаторівневості. Вони вибудовують один із ключових смислових шарів роману, виконуючи наративні та психологічні функції в розвитку персонажів та структури художнього тексту. Казки Баєтт були створені спеціально в межах роману, отже, не підпадають під класичне розуміння інтертексту як посилення на інший літературний текст [76]. Такий перехід між наративними рівнями можна

класифікувати як прояв металепису, уточненого Монікою Флудерник як контакт між «рівнем світу, що репрезентується» та «рівнем, на якому здійснена репрезентація» [56, с. 131].

Головна героїня Олів Веллвуд постає як відома письменниця, авторка історій для дітей, у якій легко впізнати риси реальних казкарів кінця XIX століття. Казки, створені Олів, водночас є джерелом творчого натхнення, способом втечі від реальності та засобом вираження підсвідомого. Через цей художній прийом Баєтт досліджує, як казка може перетворитися на спосіб витіснення та трансформації травматичного досвіду та водночас на коментар до історичної й особистісної реальності. Казки Олів Веллвуд — є також її головним приватним проєктом; це історії, які вона пише для кожної своєї дитини. Щойно в сімействі Веллвудів народжується немовля, мати дарує йому спеціальну книжечку: *«Книжки з історіями стояли в шафі за склом у кабінеті Олів. У кожної дитини була своя книжка, і в кожної дитини була своя історія.»* [4, с. 122]. З часом Олів постійно дописує кожну з книжок новими розділами — причому ці історії детально пристосовані до характеру та бажань кожної дитини. Будь-яка їхня гра може обернутися чудесною пригодою: у домі повно таємних ходів, старих комор, навколо бушує природа, на свята діти носять костюми казкових персонажів — усе це живить увагу Олів та дітей, які разом з нею мають змогу читати ці історії. Діти сімейства Веллвудів зростають всередині цих казок: їхній реальний світ тісно переплетений із вигаданим, а межі між уявою та фізичним світом постійно розмиті. Цей прийом дзеркальності — коли кожна дитина має своє альтер-его в казковому вимірі — дозволяє показати авторці, як казка виконує психотерапевтичну, і водночас ілюзорну функцію. З одного боку, через вигадані пригоди діти (або радше Олів) проживають та переборюють свої страхи або виконують бажання, які вони не можуть озвучити напряду. З другого боку, зануреність у чарівний світ робить дітей вразливими перед дійсністю, адже вона ніколи не досягне безпечної казкової капсули, яку для них створила матір. Олів не просто вигадує історії — вона грабує життя своїх дітей: *«Олів часом обкрадала дитячі*

історії заради ситуацій, людей чи обстановки, які можна було б надрукувати... магія тривала, бо вона була прихованою, спільним секретом» [4, с. 124].

Окрім особистих казок Олів, «Книга для дітей» насичена алюзіями до відомих авторів казок порубіжжя XIX–XX століття. Баєтт вписує історію в широкий контекст європейської казкової традиції, підкреслюючи культуру *fin de siècle*. У романі згадується Ендрю Ленг як джерело натхнення Олів Веллвуд: *«Поява чи повернення в літературу чарівних казок розчахнуло якісь дверцята в її уяві»* [4, с. 56]. Саме після виходу його «Blue Fairy Book» Олів відчула стимул писати власні історії. Історія самої ж Олів пов'язана з творчістю та життям Едіт Несбіт, англійської письменниці, авторки класичних дитячих книжок («The Railway Children, «Five Children and It»), а також соціалістки, членкині Фабіанського товариства — Олів Веллвуд багато в чому повторює її шлях (стиль сімейного життя, виховання дітей коханок, фабіанство). Цей зв'язок виходить на новий рівень, коли в романі згадується сама Едіт Несбіт як реальна особа, сучасниця Веллвудів. Авторка ніби натякає, що її героїня — один із можливих варіантів розвитку долі реальних казкарів тієї епохи (Е. Несбіт, Ф. Г. Бернет, Дж. М. Баррі, К. Грем). У цьому випадку вертикальний контекст виконує не лише інтерпретаційну, а й верифікаційну функцію, сприяючи створенню ефекту достовірності та внутрішньої правдивості цього художнього тексту. Хоча Баєтт майже буквально моделює образ Олів на основі реальної постаті Несбіт, вона переосмислює її образ крізь призму постмодерністської чутливості. На відміну від свого історичного прототипу, який уособлював ідеал матері оповідачки, що творить чарівний дитячий світ, Олів Веллвуд постає як психологічно амбівалентна постать — водночас світла і травматична. Авторка трансформує ідеалізований образ письменниці в трагічну історію жінки, яка втрачає контроль над власними дітьми і власним художнім світом, а в її казках відчутна темна сторона материнства. Таке зміщення акцентів відповідає модерністській естетиці, що зосереджується не на ілюстрації реальності, а важливості індивідуального світовідчуття персонажів [3, с. 200], його фрагментарності, несвідомому й творчому самопізнанні, що близький до Вірджинії Вулф чи Кетрін Менсфілд.

Через казки Олів Веллвуд, А. С. Баєтт деконструює створену Едіт Несбіт казкову гармонію між дитиною і світом, трансформуючи ідеалізований простір дитинства у сферу психологічної напруги, втрати та дорослішання. Порівняння окремих казок Олів із творами Несбіт дозволяє виявити, як Баєтт переосмислює теми чарівного, мотиви мандрівки та повернення, а також стилістичні особливості класичної вікторіанської казки, наповнюючи їх модерністським психологізмом, що є екзистенційною неоднозначністю.

1) *Хащі, чи Зниклий хлопчик (The Shrubbery, or the Boy Who Vanished)*

Казка Хащі, чи Зниклий хлопчик є своєрідним первинним мітом (ur-myth), що закладає фундамент стосунків між Олів та її дітьми. Сюжет казки розгортається навколо хлопчика Перкіна, якого через пустощі виганяє в чагарник Матінка Гуска (Олів) та наказує йому не повертатися. У чагарнику хлопчик знаходить вхід у підземний світ, куди і йде — зрештою мати шукає сина і просить його повернутися, але він, тепер з ім'ям Пекан відмовляється: «*Іди додому... А я дамся знати*» [4, с. 154]. Це ключовий момент деконструкції вікторіанської моралі — діти не хочуть бути врятованими батьками.

Щоби показати розрив між вікторіанським ідеалом родинного життя та реальністю, Баєтт актуалізує окремі мотиви британського фольклору, зокрема легенди про викрадення дітей феями. Кетрін Бріггз, фольклористка та авторка «*A Dictionary of Fairies*» зазначає, що мотив «одмінчати» (changeling – хвороблива або потворна істота, яку ельфи залишають замість викраденої людської дитини) традиційно пояснював будь-які раптові зміни в поведінці чи здоров'ї дитини [39, с. 333]. Баєтт інвертує цей мотив: Перкін відчуває себе чужим у родині, де його називають свинею, тому хлопець сам прагне втекти від матері. Фактично він вже одмінча, яке просто опинилося не у своєму світі. Щоби потрапити в підземний світ, він з'їдає насіння папороті (fernseed), що у народній традиції, зокрема у Шекспіра, дарує невидимість або здатність бачити невідоме (особливо в ніч на Івана Купала / або як у романі — *Midsummer Eve*). Матір шукає свого сина через магічний камінь з отвором (holey stone), що в традиційних британських повірях дає змогу

бачити приховане — потойбіччя або справжню сутність *fairies*. Це наскрізний символ, що розкриває відчуження. У цій казці матір бачить через нього свого сина. Використання його як єдиного способу комунікувати між світами підкреслює силу бар'єру між дорослим та дитиною. У реальності цей камінь знаходять у кишені пальто Тома після його самогубства. Також сама Олів згадує про Чесного Томаса як джерело натхнення, розкривають такі інтертексти як Балади про Томаса Римувальника (Thomas the Rhymer) та Там Ліна (Tam Lin) — обидва розповідають про чоловіків, що потрапляють в полон до королеви Ельфів.

Баєтт переосмислює типовий для дитячої літератури мотив пригоди в природі, і надає йому трагічний підтекст. Перші рядки казки: *«...Що глибше він заходив у дерева й куці, що далі залишався дім, то дужчало відчуття, наче куці й інші зарості більшають, а він маліє.<...>- тінь на тіні, як сіра павутина на зелені.»* [4, с. 149]. — створюють відчуття розчинення та страху, що замінюють традиційну для казки атмосферу викриття та гри. Час спотворився, зупинився як типова ознака переходу в небуття: *«...і відчув як час навколо спиняється»* [4, с. 149]. Простір природи, який у творах Несбіт («The Enchanted Castle» чи «The Wouldbegoods») символізує свободу уяви та служить для морального дозрівання, стає в Баєтт метафорою втрати дитини та неможливості материнського захисту. Розмарі Джексон описує, як модерністська фантастика, що відмовляється від утопічного виміру чарівного, на користь несвідомого, у якому фантазія виявляє страх і заборонене бажання [70]. Це точно ілюструє творчий метод Олів, яка перетворює травми на естетизовану оповідь. Більше того, це розкриває її невміння справитися з материнством, і постійне використання творчості, щоб витіснити реальність: *«ці історії - це духовне життя мого дому. Я мовби сную його енергію. Це я - та фея за прядкою на горищі, це я - Матінка Гуска, яка щось собі крикає, ніби заспокоює малечу, але на-справді... насправді все тримається саме на цьому»* [4]. Водночас це також зловісне пророцтво, яке віщує реальну долю її сина Тома.

2) Том в Підземеллі (Tom's Underground)

Том Веллвуд з дитинства був найулюбленішим персонажем материнських історій: *«Почалося все, звичайно, з Тома, тож його історія була найдовша»* [4, с. 122]., Паківський тип героя, якого Олів плекала у своєму «едемському саду» дитинства, оберігаючи від буденности. Ще з перших сцен взаємодії з реальним світом Том демонстрував відчуженість та нездатність впоратися навіть із простими завданнями: *«Він більше боявся втратити себе-справжнього, ніж провалити освіту»* [4, с. 287]. Він відчуває, що соціальні ролі роблять його: *«...це симулякр, заводна іграшка в подібні школяра»* [4, с. 288]. Далі в його житті трапляється навчання в школі-інтернаті, де він переживає численні знущання від інших учнів школи. Світ казки Олів буквально накладається на прямий досвід насильства. Після сварки з матір'ю Том отримує поштою черговий рукопис її казки — і ховається з ним, щоби прочитати. Саме в цей момент його знаходить група старших учнів. Один із них помічає книжку і знущальницько починає читати вголос: *«Том, що ухиляється від Гантерового погляду, Том, що завчає відмінювання, Том, що відчищає умивальники й вислуховує непристойні жарти»* [4, с. 288]. Том намагається відібрати книжку, відчайдушно намагаючись повернути її собі, разом із тим контроль над своїм «Я». Однак хлопці опускаються до тілесного приниження, і зрештою: *«Снідне з нього зняли ще до шкарпеток і черевиків, і всі по черзі його торкалися»* [4, с. 289]. Багатозначне «торкалися» сигналізує про тілесне домінування та приниження, можливо — зґвалтування. Реальність в її найгіршій формі (фізичне та емоційного приниження) вступає в контраст з світом хлопця. Ця сцена є сильним драматичним моментом у розкритті психології Тома та його загостреної потреби в казковій ідентичності. Баєтт у грубій формі розтворює останню спробу Тома інтегруватися у світ дорослих і запускає незворотний механізм його самознищення. Том — яскравий приклад «хлопчика, що відмовився дорослішати» — своєрідний Пітер Пен цієї історії. Жорстока іронія полягає в тому, що казкова ідилія, створена Олів, мала б захистити дітей від страждань, але надмірна втеча в цю фантазію лише спровокувала їхню незахищеність. Авторка показує, що витворена Олів Аркадія не лише не врятувала сина, а, можливо, зробила його ще

вразлививішим — дитина в казковому лісі не захищена від насильства в реальному. Сам Том, коли підріс, звинувачує матір: він усвідомлює, що золота ілюзія щасливого дитинства була штучною, він гнівається, відчайдушно намагаючись повернути відчуття безпеки, яке мав у свої «казкові роки».

Біографічна інформація про авторів та їхні згадки у тексті формують вертикальний контекст, зорієнтований виключно на реципієнта. Якщо у межах сюжету (горизонтальний контекст) ці казки сприймаються більшістю персонажів як невинні дитячі історії, то для підготовленого читача вони набувають зловісного значення ще з перших сторінок роману (казка «Хаці»). Актуалізація знань про реальні прототипи (К. Грема, Дж. М. Баррі, Е. Несбіт) трансформує сприйняття образу Олів Веллвуд. Тепер казкова оповідь не є мистецтвом заради, а символом материнського егоїзму та пророцтвом сюжетної трагедії, які залишаються недоступним для самих героїв.

За сюжетом казки Олів, герой Том має спуститися у глибину землі, щоби повернути вкрадену частину себе: *«Тінь у тебе забрав велетенський щур, коли ти ще був у колисочці й обережно забрав у нору ... [що веде] глибоко-глибоко під землю, у світ тіней, де королева темних ельфів плете з них павутину, щоб ув'язнювати смертних та інших»* [4, с. 279]. Баєтт трансформує один із найдавніших архетипних мотивів спуску в підземний світ (катабазису), який, за Джозефом Кемпбеллом, є необхідною фазою подорожі героя — символічним зануренням у глибини власного Я [44]. У класичній міфології (Орфей, Еней, Данте) та творах Несбіт такі подорожі ведуть до морального уроку й успішного повернення додому, відтворюючи міфосценарій ініціації [10] — перехід від дитинства до зрілості. У Баєтт цей мотив інверсований: спуск Тома не веде до оновлення, а завершується розчиненням — катабазисом без повернення — шлях не до зрілості, а до зникнення. Баєтт проводить пряму паралель і мотиви депресії хлопця та втрати свого Я паралельно демонструються як у площині казки «Том під землею», так і в житті. У житті він: *«живе в нескінченному нестерпному полудні»* [4, с. 214], тоді як казкове альтер-его каже: *«Боюся, я не вийду звідси живим»* [4, с. 291]. Том не хоче бути людиною,

виявляє бажання розчинитися в природі, бути частиною лісу. Задумана матір'ю як нескінченна приватна пригода для сина історія перетворюється на п'єсу, яку дивляться всі. Штучний фінал, де темряву перемагає магічне світло, стає гіркою іронією на тлі трагічної долі реального Тома. Він точно описує замкнутість цього стану та неможливість вибратися з нього: *«Нам звідси не вибратися. Він замкнутий в коробці, тут нічого не вдієш ... Я мушу вибратися»* [4, с. 746]. Це стає останнім поштовхом до його самогубства. Таким чином, вставна казка в романі імпліцитно репрезентує травму. Вона і приховує психологічні рани, (маскуючи їх вигаданими сюжетами) і, зрештою, оголює їх, коли ілюзія розвіється.

Історія казкового та реального Тома також підсилюється через інтертекст: комедію Шекспіра «Сон Літньої ночі», «Пітер Пен» Дж. Баррі та вірш Елізабет Баррет Браунінг «Музичний інструмент».

На початку роману у червні 1895 року в Ропавчиному прилісі, божемне сімейство Веллвудів організовує третю щорічну світську вечірку приурочену святу літнього сонцестояння: вони прикрашають свій сад, перетворюючи його в казковий простір і ставлять виставу «Сон літньої ночі». Проте Баєтт використовує цей мотив іронічно: як і в оригінальній п'єсі зачаровані персонажі вимушені прокинутися, проте у випадку героїв «Книги для дітей» типовий комедійний щасливий фінал замінений трагічним оголенням таємниць, брехні та нерідко відвертим жахом. Олів як авторка замикає дітей в рамках нескінченної ілюзії — зокрема її син Том, що виконував роль Пака, назавжди залишається у пастці казок, і кожна спроба доторкнутися до світу стає травматичною та лише поглиблює цю ізоляцію, що зрештою призводить до його самогубства. Том є єдиним, кому в цій сцені Баєтт дає право зачитувати текст — Пак промовляє апотропей для благословення дому: *«Леви рикають вночі // Десять місяців виє вовк » — і до рядків — “А мене вперед послали – // за дверима замести»* [4, с. 99], проте Баєтт вдається до значущого еліпсу, вилучаючи центральну частину шекспірівського тексту, зазначаючи лише, що *«говорив він легко, чітко»* [4, с. 99]. Семантика пропущеного фрагмента вступає в дисонанс із залишеним текстом, оскільки містить виразні танатологічні елементи: *«Ухає на стрісі сич — // Вісник*

саванів та мар. // У таку пречорну ніч, // У години пізні ці // Розкриваються гроби, // І виходять з них мерці — // Духи страху та журби» [32]. Чи свідомим було рішення оминути цю частину невідомо, проте такий еліпсис функціонує як імпліцитне передвістя майбутньої втрати, що нависає над героями. Крім того, вибіркковість цитування можна також інтерпретувати як характеристику світогляду дітей Веллвудів. Відсутність цього уривку підкреслює їх гіпертрофовану невинність та несвідому відмову бачити «темну сторону» буття.

За декілька років до прем'єри «Тома в Підземеллі» Том дивиться виставу «Пітер Пен». На відміну від інших дітей, Том не аплодує, що врятувати фею Тінкер Белл, адже відчуває огиду до штучності дійства та називає п'єсу «картонною» та підкреслює момент стороннього керування з допомогою дротів. Дослідниця Жаклін Роуз у праці «The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction» описує дитячу літературу, як таку, що насправді створена для задоволення потреб дорослих, які колонізують дитинство [84]. Тому реакція Тома на це є більше виявом почуттів на поведінку Олів, ніж простим театральним відгуком.

Бог Пан — культовий для межі XIX–XX століть, та існував одночасно у двох своїх виявах: добрий бог і покровитель (як у «Вітрі у вербах» Кеннета Грема) та бог жаху та паніки (Артур Мейчен у повісті «Великий бог Пан», 1894). Цю амбівалентну природу описує та систематизує дослідниця Патрісія Мерівейл, та зазначає, що він стає «верховним богом англійського літературного пантеону. Гамфрі Карпентер пояснював популярність цього образу через тугу за Аркадією, внаслідок якої письменники-едвардіанці використовували Пана для створення безпечного простору. В історії Тома він з'являється в розмові, коли хлопець цитує Джуліану вірш «Музичний інструмент» Е. Б. Браунінг: *«Що робить він, великий Пан, // Понад водою в очереті? // Вже стебла тне під корінь Пан»* [4, с. 346]. Пан переслідував німфу Сірінгу. Щоб врятуватися, вона перетворилася на очерет. Пан зрізав цей очерет, поламав його і зробив флейту — ціною мистецтва є насилля та вбивство: *«А справжні боги знають ціну // Умінню розшукать єдину // Лунку стеблину в очереті»* [4, с. 346]. Том асоціює себе з цією флейтою, адже Олів схожим чином користується ним для

книжок. Тому смерть хлопця, що представлено як розчинення в природі, є своєрідним визнанням темного Пана, адже остання подорож Тома не має відчаю, а радше є недуманням, злиттям з порожнечою: *«Додому він не повернеться. Ці долини порожні, і він також порожній»* [4, с. 754]. Як *«фахівець із того, щоб не думати»* [4, с. 749], він: *«Зійшов униз по гальці й без вагань попрямував далі, у хвилі й вітер, що періщили його піною, у мускулясту течію, що тягла вниз ... і хвиля жбурнула його в течію. Він не став пручатися.»* [4, с. 759]. На пляжі в кишені його пальто був камінець, який він мав, щоби бачити потойбіччя, що пов'язує його казкове альтер-его з реальністю. З часом Олів усвідомлює свою роль в цьому сценарії: *«Це вона назвала “Тома в Підземеллі”. Це просто казочка. Це не просто казочка»* [4, с. 755]. Сюжет стає алегорією втрати зв'язку між творчою уявою і та життям, перетворюючи казку на метафору смерті, замість традиційної вікторіанської історії про зростання. У модернізмі, за Нортроп Фраєм, катабазис втрачає сакральний зміст і перетворюється в рух у безодню внутрішнього хаосу [62] і саме цей рух показує Баєтт.

3) Люди в будиночку в будиночку (*The People in the House in the House*)

У казці «Люди в будиночку в будиночку» А. С. Байєтт відтворює класичний мотив чарівного дому — центральних у творчості Едіт Несбіт, — проте також трансформує його з утопічного у трагічно-рефлексивний. Якщо в оповідях Несбіт («*The Enchanted Castle*», «*The House of Arden*») магія оживлює світ гри, то в Баєтт ця модель набуває зловісної інверсії — реальність вривається в штучний світ лялькового будиночка і руйнує гру, розкриває жахливу сутність Олів. Дівчинка Розі відкидає ляльок і ловить живих маленьких людей, щоб силою поселити їх в будинку, а потім *«й думати забула про малолюдків <...> згадала про них допіру тоді, коли велетенське дитя відчинило двері і штовхнуло в них тарілку»* [4, с. 442]. Розі, і метафорично сама Олів, хоче володіти життям, як іграшкою. Кульмінацією стає момент, коли дівчинка Розі сама стає лялькою в руках велетенської дитини, що перетворює ігрову ситуацію на сюжет про владу та об'єктивізацію: *«Це ти чудовисько, – суворо просвистів один із малолюдків. – Ми вміємо впізнавати чудовиськ»* [4, с. 443] — кажуть жертви Розі, даючи їй змогу зрозуміти свою сутність. Їхня несвобода, хоч і є проблемою, та

трагедія в етичному крахові того, що видавалося невинним для дитини. Зокрема, Баєтт жорстоко полемізує з вікторіанським уявленням про дитину як янгола, істоту порожню від бажань і абсолютно невинну [72], що часто робив дитину об'єктом бажань дорослих, які фетишизували цю чистоту. Олів несвідомо зображує себе в образі Велетенської дитини (Розі Чудовисько) і продовжує гратися навіть з померлим немовлям «пальцями, схожими на валики». В житті Розі — це лише могила в саду, що стала місцем, де граються інші діти. У казках вона — ідеальний персонаж, адже вона ніколи не змінюється і завжди залишатиметься вірною авторському задуму — феномен, відомий як «прекрасна смерть» у літературі та мистецтві XIX століття. На її прикладі Баєтт знову ставить питання етичної межі використання чужої долі, адже Олів перетворює втрату дитини на ще одну казку для публіки.

У цьому сенсі Баєтт розгортає мотив, який у Несбіт позначав творчу силу гри, у площину моторошного. Казка слугує психоаналітичним коментарем до материнської провини Олів, яка описуючи героїню з іменем своєї померлої доньки, несвідомо викриває момент «колекціонування» своїх дітей як персонажів, перетворюючи магію на простір травми. Образ лялькового будинку є теж ключовим для розуміння вставного тексту, адже казка буквализує метафору п'єси Генріка Ібсена «Ляльковий дім», який теж неодноразово згаданий у романі — Баєтт переносить його мотив у світ дитинства, метафорично розкриваючи контроль та несвободу, що стоїть за Золотим віком. Ця, як й інші казки Олів Веллвуд постають як анти-Несбітівські тексти, у яких письменниця свідомо ставить під сумнів (або навіть руйнує) утопічну модель дитячого світу. Якщо у Несбіт чарівне служить утвердженням моральної гармонії, то в Баєтт воно перетворюється на простір самотності, руйнування та несвідомого, де магія не стала уроком, після чого дитина стала «кращою», а навпаки призвела до повної сепарації, повністю заперечивши вікторіанський культ.

Аналіз цих казок у романі дозволяє виокремити щонайменше чотири функції вертикального контексту, що перетворюють його на важливий герменевтичний механізм роману:

1) Генетична функція — Баєтт встановлює спадкоємність із традицією Ендрю Ленга та Едіт Несбіт, вписує творчість Олів Веллвуд в канон “Золотої доби”, що пояснює, чому спільнота захоплюється Олів, адже вона дає їм бажану вікторіанську казку.

2) Полемічна функція — зв’язок з іншими авторами переосмислюється, а згадки Несбіт та Ленга вводиться, щоби показати відмінність через певну суперечку з їхньою традицією в написанні казок та розкрити темну суть утопічного життя.

3) Прогностична функція — вертикальний контекст (фольклорні мотиви викрадення, підземелля, одержимости) стає механізмом передбачення основного тексту роману; літературна вигадка визначає реальність прототипів.

4) Психоаналітична функція — оприявнює витіснені бажання письменниці Олів — казка стає простором несвідомої сублімації. Разом з тим вертикальний контекст не просто реконструює естетику епохи, а й формує «подвійну оптику» для інтерпретації.

Окремим аспектом вертикального контексту, через який Баєтт руйнує ідею золотого дитинства, є додавання німецького культурного контексту через фігуру лялькаря Ансельма Штерна. Авторка вибудовує чітку опозицію між англійською традицією, що харакретизується ескапізмом, евфемізацією та сентиментальністю, та німецьким романтизмом (брати Грімм, Е.Т.А. Гофман, Генріх фон Кляйст), що звертається до темних і жорстоких аспектів існування. Центральним епізодом зіткнення цих ідей стає вистава «Попелюшка» у постановці Штерна. Баєтт приділяє увагу реакції публіки, коли замість магічного сценарія глядачі мусять дивитися, як зведені сестри відрізають собі пальці та п’яти, щоб втиснути ноги в черевичок: *«Одна горда сестра, не скрививши бридливого личка, <...> втяла собі великий палець кухонним ножем»* — та отримують своє покарання — *«Золотий черевичок наповнився кров’ю. Кілька дітей ще довго згадуватимуть, як з черевичка крапало червоне»* [4, с. 76]. Штерн повертає казці її дидактичну жорстокість та відсилає до однієї з первісних функцій казок, де біль є необхідною умовою ініціації. Цікаво зауважити, що реакція дітей була теж різною: відразу Дороті, спроба зрозуміти від

Грізельди, переляк та напруга від Гедди чи несприйняття через відсутність казкового від Філіс, що теж можна екстраполювати на готовність дітей прийняти той вай, що дорослість буде іншою. Інший епізод зображує лялькову постановку новели Гофмана «Піщаний чоловік» (Der Sandmann). Одна зі сцен показує ляльку Олімпію, руйнування якої стає метафорою дегуманізації. Це резонує з ідеєю того, що діти є не більше, ніж маріонетками в руках своїх батьків, та підкреслює штучність едвардіанського виховання, де дитина конструюється за принципами батьків, втрачаючи власну суб'єктність. Це також знаходить продовження в посиланні на есе Генріха фон Кляйста «Про театр маріонеток». Август Штейнінг прямо цитує Кляйста, стверджуючи, що маріонетки досконаліші за людей, що підтверджує трагізм, адже діти не можуть досягнути лялькової невинності та ідеальності.

3.2. Трансформація моделей маскулінності в романі

Проблематика маскулінності в романі А.С. Баєтт «Книга для дітей» розгортається як складна динамічна система. Авторка зображує різні моделі чоловічої поведінки, демонструючи трансформації під тиском часу. Спектр репрезентацій охоплює інституційну маскулінність старшого покоління, представлену “музейним” патріархатом Проспера Кейна та фінансовим (збанкрутілим) раціоналізмом Гамфрі Веллвуда, агресивну форму влади (Бенедикт Флад та Герберт Метлі) та експериментальні пошуки молоді. Останні розкриваються через естетизовану та приховану інакшість (Джуліан Кейн та Том Веллвуд) і революційний бунт (Чарльз/Карл). Знищена тілесність воєнного часу (Гаррі Веллвуд, Філіп Воррен) трансформує попередні соціальні ролі, або повністю стирає їх. Залучення вертикального контексту (платонічні ідеали, міфологічні оповіді, соціобіологічні теорії натовпу та ін.) дозволяє поглибити розуміння цих образів.

Бенедикт Флад — хаотичний геній, чий творчий потенціал нерозривно пов'язаний із сексуальним домінуванням. Його маскулінність реалізується через безпосередній, тактильний зв'язок з матерією. Розглядаючи скульптуру Родена,

Флад: «...провів пальцем по її щілині, обхопив рукою груди» [4, с. 389]. У такій свідомості межа між неживою глиною та жіночим тілом зникає — обидва сприймаються виключно пасивним матеріалом для маніфестації власної волі. Флад маніфестує «захопливий фашизм» [89]. Найгострішим моментом цієї об'єктивації стає сцена замкненої комори, де зберігаються «непристойні химери» — порнографічні вироби з кераміки. Цей таємний архів закриває, що шедеври Флада створені в сексуальному та психологічному насильстві над дружиною та дочками, чий тіла примусово трансформували в об'єкти мистецтва. Творчий акт Флада постає як узурпація, де естетика досягається ціною знищення людської суб'єктності. Інтертекстуально це розкрито в романі через історичний міт про Бернара Паліссі (детальніше про нього згадано в розділі 2.1). Мистецькі пріоритети Флада репрезентуються за допомогою вертикального контексту — зображення постаті і творів Огюста Родена та казки про Синю Бороду, як універсального архетипу насильства і жорстокості [16].

Образ Огюста Родена зображено в епізодах Паризької виставки 1900 року. Він функціонує в романі не лише як історична особа, а й як втілення архетипу «митець-хижак», що використовує агресивну сексуальність для своєї творчості: «...випнувши руду бороду й виблискуючи блакитними очима, пояснював [свою] роботу» [4, с. 389]. Цей вертикальний контекст стає дзеркалом для Бенедикта Флада: споглядаючи роботи французького скульптора, він отримує зовнішню підтримку власної філософії, де роль жінки зводиться до пасивної матерії («глини»), що набуває сенсу лише під владними руками майстра. Огляд персонажами скульптури Родена «Жінки навпочіпки» стає моментом зіткнення Флада з інстинктивним началом людської природи, яке він експлуатує для сексуальної вседозволеності: «Вона аж проситься, щоб до неї доторкнулися і [він] доторнувся» [4, с. 389]. Образ Родена в романі дозволяє Баєтт розкрити наслідки такої творчої сили для жінки: Серафіта Флад, колишня пре-рафаелівська «кралечка» (ориг. *stunner*) зображена як випалена оболонка. Вона є живим доказом того, що часто роль музи того часу веде до втрати суб'єктності: «вона [Серафіта] проминула його із тією самою застиглою

посмішкою <...> це ж маріонетка Олімпія <...> маріонетка, що грає роль маріонетки...» [4, с. 200]. Образ Родена показує агресивну маскуліність як обов'язкову ознаку геніальності.

Інтертекстуальна вставка казки про синю бороду є одним із механізмів деміфологізації образу митця-генія, яка викриває латентне насильство в едвардіанському естетизмі. Бенедикт Флад постає як модерна варіація цього архетипу, де фізичне вбивство дружини заміщується перетворенням живих істот на об'єкти мистецтва: *«згадалося, коли він [Філіп] прочитав “Синю Бороду <...> він не збирався вторгатися на заборонену територію <...> замкнута комірчина — це дивно»* [4, с. 199]. Опис скульптур із замкненої комори Флада свідчить про інцестуальну експлуатацію батьком своїх дочок: *«тонкі дівчата стискали і показували, мов вази, вишукані форми своїх нижніх губ і проходів»* [4, с. 403]. Травматичний досвід жертви, яка усвідомлює свою об'єктивацію, показано через поведінку Помони. Уночі вона проводить своєрідний ритуал, де закопує білу вазу у формі оголеної дівчини під корінням яблуні, метафорично ховаючи згвалтоване «Я»: *«Розбити їх я не можу. Можу тільки поховати. Під деревами»* [4, с. 661]. Поховання виробів Флада стає спробою психологічного захисту: діти прагнуть витіснити жах, який пережили і відновити цілісність свого існування. Глиняна скульптура постає як аб'єкт (за Ю. Крістевою) — вона є привабливим мистецтвом та носієм болісної пам'яті, на межі прийняттого та жахаючого. Суб'єкт (діти Флада) прагнуть витіснити його, але не можуть повністю відмовитися — витіснення того, що загрожує ідентичності й не може бути прийнятим [4].

Ідея розкриття сексуальності через ремесло утілення також в образі Філіпа Воррена, але на відміну від Бенедикта Флада, він *«не став повторювати за ним, тільки сторожно роззирався»* [4, с. 389]. Він представник робітничого стану, що тікає з індустріального пекла. Його ідентичність тісно пов'язана із гончарством, яким він займався все життя. Сприйняття світу — тактильне та візуальне: *«Брунатна глина стікала пальцями, ніби вони також ставали глиною <...> чи ніби глина перетворювалась на плоть з живими суглобами й пучками»* [4, с. 192]. Ця професійна

оптика робить його певною мірою захищеним від насильницької атмосфери дому Фладів. Коли він потрапляє до «кімнати Синьої Бороди» (комори Флада), то його реакція також має гончарську цікавість: *«Професійна цікавість здолала сексуальний потяг <...> він узяв одну вазі, другу, перевернув ємкість...»* [4, с. 454].

Його стосунки з тілом та сексом — це навичка, подібно до ліплення фігур з глини, де треба знати інструменти, назви деталей і правильні рухи рук: *«Вона [Роза] почала навчати його, як називаються різні частини його тіла <...> його пальці <...> блукали її тілом, досліджуючи різницю між глиною та плоттю»* [4, с. 396]. Він не лише сексуалізує, а цікавиться ним з точки зору механіки та будови. Філіпа Уоррена пропонує відмінний сценарій розвитку від Флада — тіло, як і інші сфери буття, в його очах потребує знання та навички.

Маскулінність Філіпа також визначається його автономією та бажанням усамітнитися: *«Він не збирався пояснювати, що відчував насправді <...> він усе життя прагнув самоти, і прагнення це було <...> невідступне»* [4, с. 26]. Факт того, що Філіп виживає у війні, робить його символом витривалості та вітальної творчості, що продовжується навіть після краху цивілізації. Його талант до мовчання стає ще глибшим, адже він бачив жахи, про які тепер неможливо говорити. Він бере на себе відповідальність за Елсі та дитину без зайвих слів. Це повертає його до архаїчної, мовчазної моделі батьківська, але на відміну від Бенедикта Флада, вона позбавлена тиранії. Творчість теж трансформується: до війни він захоплювався складними формами, тоді ж після — його мистецтво стає простішим, без зайвого декору. Простим є і його сімейне життя: воно позбавлено психологічних ігор, які були властиві Веллвудам. Філіп Воррен виходить як єдиний чоловічий персонаж, який зміг зберегти хоча б якусь цілісність. Його маскулінність еволюціонувала від технічної майстерності до екзистенційної стійкості.

Герберт Метлі — ще один зразок інтелектуалізованого хижацтва, який маскує сексуальну експлуатацію під прогресивну філософію та повернення до природи. На відміну від стихійного Флада, Метлі репрезентує тип розважливого ідеолога, який маніпулятивно використовує академічну риторiku про емансипацію та літературну

творчість, щоб спокушати дівчат. Він «звертався до теоретичного і тілесного вимірів <...> значна частина його розмов була присвячена тому, чого прагнуть жінки» [4, с. 308]. Герберт говорив «про сексуальну свободу, свободу тілесну, особливо для жінок» [4, с. 429]. Ідеї, якими він оперує, — це синтез середньовічної міфологеми дикої людини та вітменівської ідеї пансексуальності, де інстинкти діють поза межами гендерних норм: «Коли ми навчимося <...> іти за своїми інстинктами до <...> істинного плоду кохання наше суспільство зміниться, і ми станемо іншими людьми. Невже жадання <...> не тотоже кохання?» [4, с. 309]. Утім Баєтт показує, що ця риторика насправді зводиться до гетеросексуального хижацтва. Він позиціонує себе як провідник, що здатен вивести жінок із в'язниці умовностей. Жінки для нього не мають суб'єктності, а є лише ціллю, яку треба захопити: «Погляд Герберта Метлі ширяв <...> як джміль — над квітником. Він розумів, котрі з жінок, за його формулюванням, мають потребу і змогу стати дикими дівчатами» [4, с. 634]. Це розкривається у сцені згвалтування Флоренс, де його «любові плід» замінюється жорстоким насиллям: «Вона відчула, як він штовхнувся своїм тілом проти її приватного місця <...> штовхнувся сильніше, як бурова машина. Вона порвалася, здригнулася, закричала, на що він застогнав» [4, с. 705]. Його цинічна реакція різко контрастує з образом, який він культивує на публіці: «Прокляття, — проказав Герберт Метлі. — Ну ти й туга. Ти була незайманкою» [4, с. 705].

Засобами вертикального контексту Баєтт показує темну сторону цього інтелектуала. Він використовує міфологічний образ Дикуна (англ. wild man, woodwose): «Існує такий персонаж — щось на кшталт Зеленого чоловіка, такого собі дикого чоловіка в лісах — що зветься Вудвозом» [4, с. 505], та ідею повернення до природних витоків, щоб виправдати відмову від суспільних норм. Ідея сексуальної свободи лише маска, яка ховає його бажання гвалтувати: «Метлі під псевдонімом “Вудвоз” дописував у журнали про потребу в новому язичництві, “природній” поведінці, “спонтанності” і “належній увазі до Життєвої сили”. Він писав оповідання про жінок, що стали служительками Геї...» [4, с. 691]. Метлі проповідує ідею, що всі люди є частиною єдиного природного потоку, де бажання є потребою,

що в його випадку знімає моральну відповідальність перед жертвами: «Він <...> вірить у язичницьку єдність природи <...> Наші почуття поступово розвивалися протягом мільйонів років з почуттів і поривів <...> Ми можемо докласти зусиль, – сказав він, – і заново відкрити ту всездоланну первісну втіху від буття. Треба просто повернутися до витоків. Він зацитував Марвелла» [4, с. 633].

Ці ідеї також підкріплюється звертанням до дарвінізму: «...він як послідовник Дарвіна вважає, що статевий потяг притаманний усім людським істотам, які і іншим тваринам, бо вид мусить розмножуватися» [4, с. 308]. Окремої уваги у романі заслуговує сцена, де Герберт Метлі та його дружина Фібі зображені в саду повністю голими, нагадуючи Адама та Єву. Біблійні загадки з боку Метлі (особливо важливий релігійний текст для вікторіанської Англії), створюють додатковий контраст, який підкреслює відсутність у Метлі будь-яких обмежень в досягненні хижацьких цілей. Відтворення образу Едемського саду в побуті його родини та реакція персонажів на нього показують сутність образу Герберта — він привабливий хижак, він захоплює, і в цьому його головна небезпека: «Подружжя сиділо пліч-о-пліч на траві <...> Обоє вони були голі <...> ані Френк, ані Доббін не відчували пориву позадкувати геть» [4, с. 183].

У випадку Гамфрі Веллвуда епізод інцестуального зазіхання на дочку Дороті підкріплюється Шекспірівським інтертекстом «Сну літньої ночі», де він грав короля фей Оберона. Він екстраполює театральну вседозволеність на своє приватне життя: «Я з тобою тільки трошки пограюся. Люба моя» [4, с. 495]. Він продовжує існувати в парадигмі *Theatrum Mundi*, де межа між соціальною відповідальністю батька та сценічною вседозволеністю Оберона стирається. Ключова фраза «Я з тобою тільки трошки пограюся» (ориг. *I only want to play*) актуалізує подвійну семантику дієслова *to play* — як сценічної гри та як безвідповідальної забави, полісемія якого в перекладі втрачається. Вертикальний контекст виконує функцію завчасного викриття: читач, знайомий з шекспірівським першоджерелом, впізнає в Гамфрі темні риси архетипу Оберона — могутнього, ревнивого та маніпулятивного володаря, який використовує магію для підкорення чужої волі. Дівчина дає йому відсіч: «Дороті

вкусил. Вкусил, що є сили <...> і рот наповнився кров'ю» [4, с. 495], і цей момент спонукає Гамфрі до розкриття таємниці, що вона насправді не є його біологічною дочкою. І хоч він переконаний, що це якось робить його поведінку менш травматичною для дівчини, Дороті назавжди руйнує для себе образ батька, який допустив можливість скористатися нею. Поглинутий високою театральною формою, Гамфрі створює для себе чергову естетичну мізансцену, що спричиняє реальну травму доньки.

На протиположності хижацькій природі Флада, Гамфрі та Герберта, ідентичність Джуліана Кейна будується на сублімації свого лібідо в інтелектуальний дискурс та відсторонення споглядання. Його маскулітність — це свідоме відмова від агресії на користь платонічної любові. Насамперед це пов'язано з його гомосексуальністю, яку необхідно було замаскувати для виживання. Квір-наратив як альтернативна модель маскулітності у романі «Книга для дітей» розгортається в умовах репресивної Едвардіанської моралі, сформованої наслідками процесу над Оскаром Вайлдом (1895) стає кульмінаційним моментом стигматизації інакшості. Постать Вайлда, як зауважує А. Сінфілд, подається як «демонічна», що формує як суспільство надалі починає сприймати чоловічу гомосексуальність [87, с. 154], витісняючи її в культурне підпілля: «Він [Оскар] тримався гідно і стояв, як жертвний агнець вівдвально говорив про кохання, яке не сміє промовляти свого імені. Йому аплодували, але то був не тріумф <...> Його ім'я повикреслювали з афіш театрів <...> в'язниця його доконає» [4, с. 74].

Розуміння М. Фуко мовчання як активного дискуротворчого механізму, що функціонує поруч із висловленням [58, с. 27], та концепція «епістемологічної шафи» І.К. Седжвік дають глибше розуміння складності питання в контексті ХІХ–ХХ століття [86]. Засобами вертикального контексту Баєтт демонструє, як персонажі вдаються до стратегії складного культурного кодування, сублімуючи заборонене сексуальне бажання в античну естетику еллінізму, платонічну філософію, метафізичну поезію (Донн) чи університетську традицію (Кембриджські апостоли) — створюючи так безпечний простір «гомосоціальності» [85], де сексуальний потяг

отримує право існування у формі високого мистецтва та рафінованої інтелектуальної гри, оминаючи цензуру доби.

Джуліан свідомо сублімує фізичний потяг в акт естетичного споглядання. Така позиція дозволяє йому залишатися в безпечній зоні соціальної прийнятності, трансформуючи заборонене бажання в категорію високого мистецтва. Він вдається до вікторіанського еллінізму, деперсоналізує Тома Веллвуда, об'єкта своїх сексуальних бажань, перетворюючи його на витвір мистецтва (на статую, на декор, на різьблення): *«Джуліан потай отримувал задоволення, “обрамлюючи” Тома <...> він нагадував грецьку скульптуру юного атлета, що не виглядала б недоречною, якби стояла тут оголеною, тільки в короні з виноградної лози»* [4, с. 366]. У своїх дослідженнях еллінської культури та мистецтва Й. Вінкельман описує, як грецькі: «і мудрець і художник» спостерігали за юнаками в гімназіях: «щоб цими прекрасними створіннями збагачувати своє мистецтво» [11, с. 29]. У праці «Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford» Лінда Даулінг описує таке використання еллінізму (духовна плідність, «Бенкет» Платона, інституції наставництва) типовим для вікторіанських інтелектуалів для створення контрдискурсу, який виправдовує перед ворожим суспільством чоловічу любов через “духовну плідності” [93, с. 13]. Джуліан переживає гарячі моменти сексуального потягу: *«Джуліан дивився на нього, як заворожений <...> Ох, і як би мені хотілося ввійти в нього»* [4, с. 344], однак ці бажання залишаються нереалізованими. Свій емоційний досвід нерозділеного кохання він структурує через творчість Джона Донна: *«Любов як злива йде до віч, / Та в першу мить, опівдні, – все як ніч»* [4, с. 362]. Література слугує механізмом історичного та культурного виправдання [58; 86; 87].

Судовий процес над Оскаром Вайлдом 1895 року сформував атмосферу страху навколо чоловічої сексуальності. Криміналізація гомосексуальності змусила чоловіків маскувати свої почуття специфічною риторикою про високу дружбу. Роман також зображує інтелектуальне товариство «Кембриджські апостоли» (Cambridge Apostles), до якого належали такі історичні постаті, як Е. М. Форстер, Літтон Стрейчі та Д. М. Кейнс. П. Леві аналізує період, коли до товариства приєднався Л. Стрейчі,

який, за словами біографа, перетворив «братерство та уолт-вітменівські почуття товариства на відкриту <...> гомосексуальність» [78, с. 224]. Джуліан теж належить до цієї спільноти і в романі він обговорює «Вищу на Нижчу содомію» із іншим учасником товариства Джеральдом Матіссеном — це пряме посилання на істоичну практику «Апостолів», які розділяють «вульгарний» секс та «вищу» духовну єдність чоловіків. Використання такої квазі-наукової класифікації ставало важливими у прийнятті своєї квір-ідентичності. Сюжетна лінія Джуліана та Джеральда, який став його старшим наставником у товаристві розкриває як платонічна інтелектуальна гра часто переходила в сексуальні стосунки: *«Джуліан уже його не кохав, але не був готовий цього визнати, і то саме через непохитну апостольську віру у дружбу як найвищу цінність <...> а той [Джеральд], як це часто трапляється, хотів торкатися, обіймати, пригортати Джуліана тим дужче»* [4, с. 627].

Історія Джуліана, та його усвідомлення своєї сексуальної ідентичності, тісно пов'язане з Томом Веллвудом. Сам Том не вкладається у опозицію «прийнятне-неприйнятне», адже він зазвичай постає як персона, що відкидає як гетеронормативну, так і гомосексуальну модель. На контрасті з відвертою еротизацією з боку Джуліана, Том, як це подає Баєтт: *«...оцінював Джуліана за своїми власними критеріями. Чи він із тих, кого можна запросити у Будиночок на дереві - й чи зможе заслужити цей привілей?»* [4, с. 76].

Він уособлює радикальну інакшість, що виявляється в його бажанні вийти за межі людського досвіду та повернутися до стану невизначеної матерії. Том протиставляє кохання досвід злиття з природою: *«І я десь на місяць закохався. В лисицю <...> Мені здавалося, що я - це і є вона, а вона - це я <...> Я не дуже добре це розповідаю. Але це було кохання»* [4, с. 778]. У розмові з Дороті він говорить: *«Хотілося б мені розчинитися в живоплотах, як ті створіння, яких навіть не побачиш, доки вони не поворухнуться. Тинівки. Міль. Хотів би я бути рябим і плямистим, як міль»* [4, с. 777]. Його бажання розчинитися в ній ідейно наближається до «Метаморфоз» Овідія: «Mutando perde figuram»). Подібно до німфи Дафни, яка перетворюється на дерево, щоб уникнути сексуального переслідування, Том прагне

уникнути будь-якого людського дотику чи погляду, що його об'єктивізує. Це також можна прослідкувати на прикладі його реакції на виставу «Том в Підземеллі» — куди був доданий травестійний момент: *«У сад вийшов хлопчик без тіні <...> Він був жінкою. Томові стало огидно»* [4, с. 744], і йому огидно, що Олів використовує його життя для своїх мистецьких амбіцій. У цьому контексті самогубство Тома прочитується не як відчай, а як успішна летальна метаморфоза — розчинення в морі, остаточна відмова від інтеграції в соціум, індивідуалізації та сексуальності: *«Плану в нього не було. Просто хотів вибратися з цього бруду...»* [4, с. 749].

Чи не найконтрастніше альтернативу нормативній маскулінності в романі розкрито через образ Едварда Карпентера. Карпентер (поет, філософ-соціаліст, один із засновників Фабіанського товариства та перших активістів за права гомосексуальних людей) був палким послідовником американського поета Волта Вітмена та розвивав його ідеї про братерську любов, що долає класові бар'єри. Його книга «The Intermediate Sex» стала маніфестом нової сексуальної етики: *«Вирішили запросити Едварда Карпентера, щоб він виклав свої сподівання щодо ролі чоловіків, жінок і нещодавно описаної "проміжної статі"»* [4, с. 179]. Ідеї Карпентера впливають на покоління, надихаючи їх на бунт проти вікторіанських норм: *«Доббін у Шеффілді почув лекцію Карпентера <...> І повністю піддався харизматичній розважливості святого анархіста»* [4, с. 117]. Через нього Баєтт висвітлює концепт «демократії тіла», що передбачає конструкцію класових та гендерних ієрархій.

Чоловіча ідентичність звільняється від необхідності домінувати, натомість пропонуються альтернативні моделі поведінки: *«двоє чоловіків тихо сидять і в'яжуть»* [4, с. 118], — та відкидання стигми гомосексуальності як гріха. У сцені візиту Доббіна до Мілторпа Баєтт змальовує це: *«Карпентер і Джордж Меррілл, його друг [партнер] із робітничого класу, жили підкреслено простим життям — обробляли землю, носили домотканий одяг і саморобні сандалі, голяка купалися в сонці і вітрах»* [4, с. 118]. На відміну від напруженої атмосфери англійських традиційних родин (Веллвуди), перед нами постає простір, вільний від соціальних умовностей: *«У домі мешкала когорта людей у пошуках сенсу, ідеалістів і заблудлих*

– хтось приходив, хтось ішов. Були там і студенти з Кембриджа, і робітники з ферм, і емансипантки, і священники, що втратили віру» [4, с. 118]. Стосунки чоловіками в садибі можуть розвиватися без суспільного осуду: «Якогось літа в Мілторпі він [Доббін] голяка купався у струмку з циганкуватим мандрівником... [що] був учився на священника, <...> Розпашілі й розсміяні, вони за купанням помітили, що їхні члени встали <...> і Доббіна це зачарувало» [4, с. 118]. Це щаслива альтернатива тогочасному патріархату, але в той час вона можлива лише в умовах суворої ізоляції. Міллторп — одна із сконструйованих утопій епохи, що ще не здатна змінити вектор розвитку історії.

Спектр вікторіанської маскулінності в романі в романі доповнюють й інші знакові фігури, що формують цілісну соціокультурну панораму доби. Образ Безіла Веллвуда репрезентує архетип «імперського чоловіка» — фінансиста, чия влада ґрунтується на колоніальній експансії (золото Kaffir Circus) та прагматизмі, що контрастує з інфантильністю творчої богеми. Проспер Кейн як хранитель Музею втілює вікторіанський раціоналізм та культуру впорядкування, виступаючи стриманим антиподом хаотичній та руйнівній природі Бенедикта Флада. Натомість молоде покоління в особах Чарльза (Карла) Веллвуда та Вольфганга Бемеля ілюструє радикалізацію маскулінності напередодні війни. Перший демонструє пошук ідентичності через політичний бунт (від фабіанства до анархізму), а другий закладає зерно майбутньої трансформації романтичного культу природи (Wandervogel та Blut und Boden) в механізм мілітаризму молоді. Патріотична риторика, що була втілена в імені Гаррі Веллвуда, названого на честь Генріха V, виявляється безсилою. Загибель Гаррі Веллвуда в перший день битви на Соммі позбавлена будь-якого пафосу: він помирає від поранення в живіт, самотньо стікаючи кров'ю в багнюці.

Якщо у вікторіанській та едвардіанській частинах роману глядацьке тіло є об'єктом естетики, то під час Першої світової війни вони знищується або нівечиться. Як і всі ідеї попередніх епох, концепт маскулінності проявиться або сильно трансформується під час воєнних подій. На відміну від теорії Вільяма Троттера, у романі зображується, що чоловіки на фронті не є автономними героями-

індивідуалістами. Це біологічна маса, яку часто скеровує стадний інстинкт: «...натовпи марширували, мов одне створіння, струшуючи зі свого гігантського тіла лінощі, покору й незнання про власну силу, які доти їх пригноблювали. Але там для нього не було місця» [4, с. 797]. Будь-яка чоловіча індивідуальність, навіть і геніально-унікальна, яку можна було побачити на сторінках роману, не може уникнути смерті, тому стає меморіальною дошкою, а тіла, які були об'єктом естетики чи жаху, сприймаються як фрагменти плоті. Тілесна руйнація чоловічих персонажів у фіналі стає соматичним відображенням історичного краху, проаналізованого у попередньому розділі. Метафора «свинцева доба» тут здобуває наочність: ідеологічні та естетичні конструкти, якими жили герої, розбиваються об реальність війни, перетворюючи тіло з об'єкта мистецтва на об'єкт статистики. Усі ці образи підтверджують тезу про те, що жодна з доступних моделей чоловічої поведінки — чи то традиційно-імперська, чи науково-раціональна, чи революційна — не змогла протистояти дегуманізації «свинцевої доби».

Висновки до третього розділу

Аналіз вертикального контексту, що репрезентує особистий досвід героїв роману А. С. Баєтт «Книга для дітей» дозволяє виявити глибші механізми формування ідентичності на зламі XIX–XX століть та деміфологізувати культурні ідеали епохи. Міт дитинства розкривається як амбівалентна структура, що поєднує утопічний ескапізм з прихованим насиллям. Засобами вертикального контексту (життєвий шлях К. Грема, Е. Несбіт, Дж. Баррі та інтертекстуальних зв'язків з їхньою творчістю) та вставними казками Олів Веллвуд (*mise en abyme*), А.С. Баєтт демонструє, як вікторіанська ідеалізація невинності трансформується в інструмент батьківського контролю та руйнації. Аналіз окремих вставних казок («Хачі», «Том в Підземеллі») засвідчує інверсії та трансформацію традиційних казкових сюжетів, міфологічних сценаріїв та фольклорних історій, де простір стає не місцем ініціації, а пасткою, що веде до трагічної загибелі (доля Тома Веллвуда).

Дослідження гендерної проблематики та маскулінності виявляє контрастне співіснування стійкої патріархальної норми (з її гіпертрофованими виявами) та альтернативних моделей чоловічої ідентичності, маркованих як відхилення або «Інше» у вікторіанському та едвардіанському дискурсі. Вертикальний контекст (міфологеми Пана, Дикуна, історичні коди Б. Паліссі та О. Родена) сприяє деконструкції образу «чоловіка-творця», викриваючи за фасадом естетизму та інтелектуалізму хижацьку природу, що нищить (Б. Флад, Г. Метлі). Також, оприявлено альтернативні моделі, що існують на марігнесі доби: необ'єктивізувальна маскулінність, цілісну та репресовану/апропрійовану квір-ідентичності, асексуальність та відсутність імперативу успіху як наслідок деперсоналізації суб'єкта (Д. Кейн, Т. Веллвуд, Е. Карпентер, Ф. Уоррен). Досвід війни («Свинцева доба») стає ключовою точкою колапсу та трансформації маскулінної ідентичності персонажів роману, їхньої сексуальності та тілесності.

Отже, вертикальний контекст у романі виконує не лише реконструктивну, а й аналітичну функцію — він стає інструментом розкриття психологічних механізмів формування суб'єктності, демонтажу культурних та історичних міфів і переосмислення вікторіанського концепту про дитинство.

ВИСНОВКИ

У результаті теоретико-методологічного аналізу з'ясовано, що в сучасному літературознавстві поняття «вертикальний контекст» виходить за межі лінгвістичного тлумачення і набуває статусу семантико-функціональної категорії художнього тексту як складна система імпліцитних зв'язків, яка, на відміну від інтертекстуальності (діалог з іншими текстами у трактуванні Ю. Крістевої, Р. Барта), охоплює увесь масив позатекстової реальності (культурологічний, історичний, літературний, філософсько-ідеологічний) та забезпечує глибинну смислову перспективу художнього тексту. Вертикальний контекст розуміється як імпліцитний змістовий шар твору, що формується на перетині авторських інтенцій та читацької рецепції (через залучення фонових знань), перетворюючи художній текст на відкриту культурологічну систему.

У ході дослідження простежено специфіку наукової і літературно-критичної рецепції доробку А.С. Баєтт і встановлено, що, на відміну від західної критики з її широким міждисциплінарним охопленням, українське літературознавство (О. Анненкова, О. Бойніцька, А. Шевкун та інші) зосереджується переважно на романах «Одержимість» та «Янголи і комахи», застосовуючи здебільшого історико-літературні та компаративні підходи, тоді як пізня романістика, зокрема «Книга для дітей», залишається на периферії системної уваги, обмежуючись спорадичними згадками.

На основі аналізу роману розроблено та верифіковано типологію вертикального контексту, що охоплює чотири взаємопов'язані змістові рівні, кожен з яких наповнений специфічними маркерами (детальніше див. додаток 1):

1) Історичний контекст — формує темпоральну та подієву канву роману, маркуючи перехід від вікторіанської стабільності до катастрофи модерності (діяльність Фабіанського товариства, рух суфражисток, Kaffir Circus, англо-бурська війна та ін.)

2) Культурологічний контекст — відтворює матеріальний та духовний світ *fin de siècle*, перетворюючи побут на систему символів (естетика руху мистецтв і

ремесел, образ Південно-Кенсінгтонського музею, екфразиси реальних артефактів та ін.)

3) Літературний (інтертекстуальний) контекст — функціонує як інтерпретаційний ключ до психології героїв (Шекспірівський код, зокрема наскрізний мотив п'єси «Сон літньої ночі», література «Золотої доби», казковий та фольклорний наратив, поезія, драматургія модернізму та ін.)

4) Філософсько-ідеологічний контекст — окреслює світоглядні колізії персонажів (ідеї вільного виховання та повернення до природи (Руссоїзм), рецепція ідей Едварда Карпентера, платонічні концепції, фрейдівська категорія *Unheimliche*, соціобіологічні теорії натовпу та ін.)

Доведено, що у художній тканині роману ці типи не функціонують ізольовано, а утворюють синтетичну єдність, де побутова деталь здатна розгортатися у глобальну історичну метафору, забезпечуючи поліфонічне звучання тексту та ефект занурення в епоху.

Виявлено реалізацію як базових теоретичних функцій вертикального контексту в романі, так і специфічних авторських стратегій: описи мають імпліцитний символічний коди (смыслотворча функція); текст роману виступає носієм енциклопедичної інформації про добу (когнітивно-культурологічна) та діє як «архів»/«музей», артефакти якого можуть бути переосмислені (аккумулятивна функція); алюзивна природа тексту формує ситуацію драматичної іронії та «подвійну оптику» для інтерпретації роману (комунікативно-герменевтична функція); додатково Баєтт встановлює спадкоємність із літературною традицією через зв'язок з біографіями Е. Несбіт, К. Грема та Дж. М. Баррі (генетична функція), легітимізуючи творчість героїні Олів Веллвуд як органічну частину канону «Золотої доби»; вертикальний контекст використовується для суперечки з вікторіанським міфом про «невинне дитинство», викриваючи за ідилічним фасадом механізми батьківського егоїзму та небезпеки (полемічна/деконструктивна функція); вставні тексти, театральні алюзії та міфологічні сюжети функціонують передбачають трагічну загибель або травматизацію героїв (прогностична функція), також оприявнюють

витіснені бажання та страхи персонажів (психоаналітична функція) та моделюють ідентичність героїв через накладання культурних масок (характеротворча функція), що призводить до підміни реального «Я» рольовою моделлю (Гамфрі=Оберон, Бенедикт=Паліссі/Роден, Том=Пак)

Аналіз поеми роману засвідчив, що репрезентація вертикального контексту здійснюється через розгалужену систему художніх засобів, які трансформують лінійний наратив у багатовимірний культурний простір. Такими засобами є екфразис (перетворює матеріальний світ на символічний код епохи), прийом «*mise-en-abyme*» (як прогностичне дзеркало основного сюжету), інтертекстуальна іронія та еліipsis, алюзії, структурні метафори.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо у розширенні об'єкта дослідження на пізню романістику та малу прозу А.С. Баєтт, які досі залишаються на периферії українського літературознавства. Окремої уваги потребує компаративний та перекладознавчий аспекти, зокрема проблема адекватного відтворення складної смислової вертикалі та інтертекстуальної гри творів письменниці українською мовою. Глибше вивчення цих питань дозволить сформувати цілісне уявлення про ідіостиль авторки та специфіку її рецепції в українському культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анненкова О. С. Інтермедіальність як спосіб смислотворення у прозі А. С. Баєтт // Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект : матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 21–22 листоп. 2024 р.) / упоряд. С. Маценко. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 28–30.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко та ін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.)
3. Батюк Г. О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2009. 20 с.
4. Баєтт А. С. Книга для дітей : роман / пер. з англ. Я. Стріхи, М. Стріхи. Київ : Темпора, 2024. 880 с.
5. Бойніцька О. С. Англійський історіографічний роман помежів'я XX–XXI століття: генеза та жанрові модифікації : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2016. 446 с.
6. Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний дискурс : монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.
7. Бітківська Г. Концепт пам'яті в романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію». Modern engineering and innovative technologies. 2023. №23. Part 4. С. 133-136.
8. Васейко Ю. Екстратекстові детермінанти змістової організації вертикального контексту художнього твору // Типологія та функції мовних одиниць : наук. журн. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2016. № 1 (5). С. 22–30.
9. Васейко Ю. Структурно-функціональні параметри вертикального контексту художнього твору // Дивослово. 2014. № 10. С. 51–55.
10. Вишницька Ю. В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія / Юлія Вишницька. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. — 614 с. ISBN 978-617-658-020-1

11. Вінкельман Й. Й. Про художній ідеал прекрасного : збірник / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. С. Уманцева ; пер. з нім. Н. А. Дубина, Б. М. Гавришків. Київ : Мистецтво, 1990. 307 с. (Пам'ятки естетичної думки).
12. Гальчук О. Микола Зеров і Томас Стернз Еліот: точки перетину / О. Гальчук // Слово і час. – 2016. – № 9. – С. 12-21.
13. Гриня Н. О. Semantic types of contrast in modern English fictional text (Семантичні типи контрасту в сучасному англійськомовному художньому тексті) // Молодий вчений. 2020. № 2.1 (78.1). С. 13–15. DOI: 10.32839/2304-5809/2020-2-1-78-4.
14. Дерикоз О. Б. Інтермедіальний критерій як жанрова домінанта сучасної новели // Генеза жанрових форм у контексті інтермедіальності : програма, тези доповідей міжнар. наук. конф. (29–30 верес. 2011 р.). Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. С. 20.
15. Дерикоз О. Б. Сучасні англійські версії short story в контексті феміністичної ідеї (на матеріалі творчості А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2006. 20 с.
16. Дмитрієва В. В. Художній дискурс казки Шарля Перро про Синю Бороду в літературах Англії, Франції та України : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Дмитрієва Вікторія Володимирівна ; Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2018. 240 с.
17. Дроздовський Д. І. Дискурс науки і криза релігійної ідентичності в романах А. С. Баєтт // Слово і Час. 2014. № 6. С. 76–84.
18. Дроздовський Д. І. Множинність реальності в англійському постпостмодерністському романі (філософська проблематика, жанри, наративні стратегії). 2-ге вид., допов. і доопрац. Київ : Університетське вид-во «Пульсари», 2018. 320 с.
19. Запольських С. П., Шевкун А. В. Інтертекстуальність в аспекті перекладу (на матеріалі роману А. С. Байєтт «Possession») // Нова філологія. 2017. № 72. С. 66–69.

20. Запольських С. П., Шевкун А. В. Концепт «woman» в англійській літературі (на матеріалі роману А. С. Байєтт «Possession») // Нова філологія. 2012. № 51. С. 49–53.
21. Кобилинський О.М. Рецепція творчості А.С. Баєтт в українському літературознавстві. Молодий дослідник. Збірник наукових праць здобувачів і молодих учених Факультету української філології, культури і мистецтва, 2025. Вип.7. <https://mold.kubg.edu.ua/index.php/journal>
22. Ковалик І. І., Мацько Л. І., Плющ М. Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1984. 119 с.
23. Ковбасенко Ю. І. Філологічний аналіз художнього тексту : посібник. Київ : Київ. міжрегіон. ін-т удосконалення вчителів ім. Б. Д. Грінченка, 1995. 48 с. ISBN 5-8238-0406-7.
24. Копильна О. М. Вертикальний контекст і переклад // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2009. Вип. 23. С. 129–137.
25. Косарева Г. С. Гендерна ідентичність персонажів у романі А. Байєтт «Possession» та в однойменній екранізації Ніла Лабута // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2024. № 65. С. 180–184. DOI: 10.32782/2409-1154.2024.65.39.
26. Лещенко Г. А. Фонова інформація vs вертикальний контекст твору. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 33–38.
27. Ляхно А. О. Алюзія в літературних казках А. С. Баєтт : кваліфікаційна робота бакалавра / Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2020. 60 с.
28. Питання літературознавства : наук. зб. / Чернів. держ. ун-т ім. Юрія Федьковича ; редкол.: [Прізвище І. П. (голов. ред.) та ін.]. Чернівці : Рута, 1995. Вип. 2 : Традиційні сюжети та образи : вип. 1.
29. Сизоненко Н. А. Часопросторовий вимір історіографічної метапрози Великобританії 90-х років ХХ ст. // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259, вип. 247. С. 74–78.

30. Чернотович Н. Ф. Постмодерністське трактування історії в романі А. Байєтт «Одержимість» : магістерська робота / Маріупол. держ. ун-т. Маріуполь, 2020.
31. Шевкун А. Види інтертекстуальності на матеріалі роману А. С. Байєтт «Possession» // Молода наука-2019 : зб. наук. пр. студентів, аспірантів і молодих вчених Запоріз. нац. ун-ту. Запоріжжя : ЗНУ, 2019. Т. 4. С. 499–500.
32. Шекспір В. Сон літньої ночі / пер. з англ. Ю. Лісняка. *Твори* : у 6 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1986. С. 367–423.
33. Alfer A., Edwards de Campos A. A.S. Byatt: Critical Storytelling. Manchester : Manchester University Press, 2010. 194 p.
34. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 3., durchgesehene Aufl. München : Beck, 2000. 344 S
35. Barthes R. La mort de l’auteur. Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris : Seuil, 1984. P. 63–69.
36. Barthes R. Texte (théorie du). Encyclopaedia Universalis. Paris, 1973. Vol. 15. P. 1013–1017.
37. Bate J. The Genius of Shakespeare. Oxford : Oxford University Press, 1998. 384 p.
38. Braden G. “If Then the World a Theatre Present . . .”: Revisions of the Theatrum Mundi Metaphor in Early Modern England. *Renaissance Quarterly*. 2016. Vol. 69, no. 1. P. 391–392. DOI: <https://doi.org/10.1086/686446>.
39. Briggs K. M. An Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures. New York : Pantheon Books, 1976. 481 p.
40. Brown A. Uniting the Two Cultures of Body and Mind in A.S. Byatt’s A Whistling Woman. *Journal of Literature and Science*. 2007. Vol. 1, iss. 1. P. 55–72.
41. Buda A. Narration Techniques in A. S. Byatt’s *Possession* as a Means to Portray a Woman // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Studia Anglica Resoviensia*. 2008. Zesz. 51 (5). P. 171–178.
42. Byatt A. S. The Children’s Book. London : Chatto & Windus, 2009. 617 p. ISBN 978-0-7011-8389-9.

43. Campbell J. A.S. *Byatt and the Heliotropic Imagination*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2004. 320 p.
44. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato : New World Library, 2008. 432 p.
45. Carpenter H. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London : Faber & Faber, 2012. 256 p.
46. Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols* / transl. from the Spanish by J. Sage. 2nd ed. London : Routledge & Kegan Paul, 1971. 419 p.
47. Dällenbach L. *The Mirror in the Text*. Chicago : University of Chicago Press, 1989. 262 p.
48. Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy*. (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
49. Derrida J. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967. 448 p. ISBN 2-7073-0012-8.
50. DiGangi M. *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 216 p.
51. Dobson M. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769*. Oxford : Clarendon Press, 1992. 266 p.
52. Eco U. *The Open Work*. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 248 p.
53. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1981. 273 p.
54. Eliot T. S. *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. 7th ed. London : Methuen, 1967. 171 p. (University paperbacks ; vol. 11).
55. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London : Routledge, 2008. 240 p.
56. Fludernik M. *Towards a 'Natural' Narratology*. London : Taylor & Francis, 2002. 454 p.
57. Foucault M. *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

58. Foucault M. *The History of Sexuality*. Vol. 1: An Introduction. New York : Vintage Books, 1990. 168 p.
59. Franchi B. Material and Geographical Intertextualities in *Elementals: Stories of Fire and Ice* / trans. I. Reginato // *Journal of the Short Story in English*. 2021. No. 76. P. 121–141. URL: <http://journals.openedition.org/jsse/3504>.
60. Freud, S. (1955). The Uncanny. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 217–256). London: Hogarth Press.
61. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1957. 383 p.
62. Frye N. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York : Columbia University Press, 1965. 159 p.
63. Garber M. *Shakespeare After All*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2008. 1008 p.
64. Genette G. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. 467 p.
65. Hadley L. *The Fiction of A.S. Byatt* / ed. N. Tredell. London : Macmillan Education UK, 2008. 182 p. (Readers' Guides to Essential Criticism ; vol. 55).
66. Herder J. G. *Shakespeare* / transl. and ed. by G. Moore. Princeton : Princeton University Press, 2008. URL: [<https://www.jstor.org/stable/j.ctt7rvhr>] (accessed: 15.10.2025).
67. Holderness G. *The Shakespeare Myth*. Manchester : Manchester University Press, 1988. 215 p.
68. Hynes S. *The Edwardian Turn of Mind*. Princeton : Princeton University Press, 1968. 427 p.
69. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.
70. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London : Routledge, 2008. 224 p.

71. Jauss H. R. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982. 357 p.
72. Kincaid J. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. London : Routledge, 1994. 432 p.
73. Kristeva J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Editions du Seuil, 1980. 247 p. (Tel Quel).
74. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. New York : Columbia University Press, 1984. 271 p.
75. Kristeva J. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. 384 p.
76. Kristeva J. *Word, Dialogue and Novel. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* / ed. by L. S. Roudiez ; trans. by T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980. P. 64–91.
77. Levy P. *Moore: G. E. Moore and the Cambridge Apostles*. London : Weidenfeld & Nicolson, 1979. 348 p.
78. MacCarthy F. *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. London : Lund Humphries, 1981.
79. MacCarthy F. *William Morris: A Life for Our Time*. London : Faber & Faber, 1994. 780 p.
80. MacKenzie N., MacKenzie J. *The Fabians*. New York : Simon & Schuster, 1977. 446 p.
81. Merivale P. *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge : Harvard University Press, 1969. 286 p.
82. Quiring B. Introduction. 'If Then the World a Theatre Present ...': Revisions of the *Theatrum Mundi* Metaphor in Early Modern England / ed. B. Quiring. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2014. P. 1–24.
83. Ricoeur P. *Time and Narrative*. Vol. 1. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 288 p.

84. Rose J. The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1993. 192 p.
85. Sedgwick E. K. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York : Columbia University Press, 1985. 244 p.
86. Sedgwick E. K. Epistemology of the Closet. Berkeley : University of California Press, 1990. 258 p. ISBN 978-0-520-07874-1.
87. Sinfield A. The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment. New York : Columbia University Press, 1994. 216 p.
88. Smith B. R. Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 329 p.
89. Sontag S. Fascinating Fascism // Under the Sign of Saturn : Essays. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1980. P. 73–105.
90. Turner F. M. Gender in "A Stone Woman": How A.S. Byatt uses symbolism to explore women's innate connection to nature : Honors thesis / Texas State University. 2021. URL: <https://hdl.handle.net/10877/13710>.
91. Wallhead C. M. A.S. Byatt: Essays on the Short Fiction. Bern : Peter Lang, 2007. 234 p.
92. Williams R. The Country and the City. London : Chatto & Windus, 1973. 335 p.
93. Wood J. Bristling with Diligence. *London Review of Books*. 2009. 8 Oct. (Vol. 31, no. 19). URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v31/n19/james-wood/bristling-with-diligence> (дата звернення: 16.08.2025).
94. Wling L. C. Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford. Ithaca : Cornell University Press, 2014. 192 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Типи вертикального контексту в романі А.С.Баєтт «Книга для дітей»

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ		
Маркери та специфіка реалізації в художньому тексті		Основне функціональне призначення
Періодизація епох	Есхатологічна метафора зміни «Золотої», «Срібної» та «Свинцевої» діб.	Формує темпоральну канву роману, маркуючи перехід від вікторіанської стабільності до катастрофи модерності.
Соціально-політичні рухи	Діяльність Фабіанського товариства («Fellowship of the New Life»), руху суфражисток (радикалізація Гедди) та анархізму	
Економічні та імперські реалії	«Kaffir Circus», біржові спекуляції, дискусії про біметалізм, колоніальна політика (Англо-бурська війна)	
Мілітарний дискурс	Хроніка Першої світової війни, окопна реальність (Сомма), статистика смерті.	
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ		
Мистецькі рухи	Естетика <i>Arts and Crafts</i> (В. Морріс), прерафаелітів (Д.Г. Россетті), стиль <i>Art Nouveau</i> .	

Музейний простір	Образ Музею Вікторії та Альберта (V&A) як «вітрини імперії»; екфразиси артефактів (Глостерський свічник)	
Скульптура	Рецепція О. Родена як втілення агресивної вітальності	
Керамічне мистецтво	Алюзії на Б. Паліссі (архетип митця-деміурга) та східну традицію, описи побуту гончарів Вікторіанства.	Відтворює матеріальний та духовний світ <i>fin de siècle</i> , перетворюючи побут на систему символів.
Національні коди	Опозиція «англійська пастораль» vs «німецький романтизм» (рух <i>Wandervogel</i> , культ <i>Blut und Boden</i>)	
ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ (ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ)		
Шекспірівський код	Наскрізний мотив «Сну літньої ночі» (Оберон, Титанія), алюзії на «Бурю», «Зимову казку», «Генріха V».	Найрозгалуженіший шар, що слугує інтерпретаційним ключем до психології героїв.
Література «Золотої доби»	Твори К. Грема, Дж. М. Баррі («Пітер Пен»), Е. Несбіт.	
Казковий наратив	Алюзії на братів Грімм, Е.Т.А. Гофмана («Пісочна людина»), мотиви підземного світу та <i>changeling</i>	

Поезія	Рецепція Р. Браунінга та Е.Б. Браунінг (міф про Пана).	
Драматургія модернізму	Вплив Г. Ібсена, О. Вайлда, Г. фон Кляйста.	
ФІЛОСОФСЬКО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ		
Педагогічні концепції	Ідеї вільного виховання (школа Бідейлз), руссоїзм.	Окреслює світоглядні колізії персонажів та ідейні конфлікти епохи.
Гендерна теорія	Рецепція ідей Е. Карпентера («Проміжний секс»), платонічні концепції Еросу, дискурс «вищої содомії» (Кембриджські апостоли)	
Психоаналіз та віталізм	Категорія <i>Unheimliche</i> (моторошного), концепція лібідо, ніцшеанство, соціобіологія В. Троттера (стадний інстинкт)	